This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

FINE ARTS LIBRARY
FL 2HMW N

7.17
92

THE BEQUEST OF

FRANCIS CALLEY GRAY, LL.D.,

OF BOSTON.

(Class of 1809.)

Received 30 January, 1857.

From the
Fine Arts Library
Fogg Art Museum
Harvard University

C 197
H 3

Die

Kupferstechkunst

und der

Stahlstich.

Für

Männer vom Fach und Kunstfreunde

von

Moritz Henrici,
privatisir. Gelehrten.

Leipzig, 1834.
Verlag der J. C. Hinrichsschen Buchhandlung.

Artis est, artem tegere.

Inhalt.

Seite

Erfindung des Kupferstichs 1

Weiterbildung des Kupferstichs.

1) Bei den Teutschen — 2) Italienern — 3) Niederländern 19

4) Bei den Franzosen 22

5) Bei den Briten 23

Ausbildung des Kupferstichs.

1) In der italienischen Schule 24
(Fortsetzung tiefer unten.)

Bereitung des Kupferstichs.

Die eilf Stechweisen 25

Die Kupferstechmaschine 49

Die Stechmanieren 52

Der Kupferdruck 62

Die Schraffirung 65

Ausbildung des Kupferstichs.

1) In der italienischen Schule. (Fortsetzung.) . . 66

Ausbildung des Kupferstichs.

2) In der teutschen Schule 81

Ausbildung des Kupferstichs.

3) In der niederländischen Schule 104

Seite

Ausbildung des Kupferstichs.
4) In der französischen Schule. 120

Ausbildung des Kupferstichs.
5) In der britischen Schule. 138

Die Kupferstechkunst auf ihrer jetzigen Stufe. 151

Geographische und hydrographische Kupferstechkunst. 153

Die Stahlstechkunst. 157

Erfindung des Kupferstichs.

Die Kunst, auf Metallflächen Zierrathen und Figuren durch Striche hervorzubringen, diese aber mit einem Instrumente auszuhöhlen, ist sehr alt. Sie ward von den Israeliten, den Aegyptiern, den Griechen und von den Römern ausgeübt (C. G. v. Murr's Journal z. Kunstgesch. II. 180; Dess. Beiträge z. d. Gesch. d. älteste. Kupferst. Augsb. 1804. 4.).

Führen wir an: Jakob's Söhne, Juda und Joseph, besaßen Ringe (1 Mos. 38, 18.; 41, 42.); und da Ersterer den seinen der Thamar als ein besonderes Pfand übergab, Letzterer den, welchen er trug, von Pharaos Finger herab erhielt, so darf man schließen: daß beide Reife nicht ohne Bezeichnung gewesen, vielmehr etwas dem Graviren Aehnliches in Palästina, wie in Aegypten, damals geübt worden sei. Der Prophet Jeremias (22, 24.) gedenkt des Siegelringes in Juda ausdrücklich. Nicht minder kannte man es zu Mosis Zeit, Schrift zu graben in steinerne Tafeln, und die Gesetzestafeln liefern davon den Beweis (2 Mos. 34, 28.). Moses selbst gedenket (2 Mos. 28, 9. — 11.) der Steinschneider, die da Siegel gruben, und ließ durch sie die Anfangsbuchstaben der 12 Stämme zweien Onychsteinen einschneiden. Zu Hiob's Zeit grub man schon mit einem eisernen Griffel Schrift in bleierne Tafeln sowohl, als auch in Felsen (Hiob 19, 23. 24.); Letzteres war besonders in Arabien Sitte. Die Kretenser (Plato in Min. incert. auct.) so wie andere griechische

Völker gruben ihre Gesetze in eherne Tafeln. Und die Römer thaten ihnen nach (Ovid. Metam. I, 91. 92.); denn als i. J. Roms 366 die Gallier die Stadt eroberten und die 12 Tafeln mit den Gesetzen zertrümmerten, wurden diese von Neuem in Erz gegraben, und wir lesen bei Livius, daß man auch die Bündnisse der Völker in eherne Säulen geschrieben habe; wie denn der Bund zwischen den Maccabäern und Rom auf messingenen Tafeln zu lesen war (1 Maccab. 8, 22.; 14, 18.). Die Griechen wie die Römer hatten ferner in der alten Zeit schon Stempel für ihre Münzen. Die Aegyptier kannten erhaben geschnittene Buchstabenformen, welche sie dem irdenen Gefäß eindrückten; die Römer aber hochgeschnittene Monogrammenstempel in Holz und Metall, welche sie mit Farbe benetzten und statt der Unterschrift brauchten.

Jene Kunst, die Stechkunst genannt, bereicherte in der Folge sich mit dem Grabstichel, und erzeugte mit der Zeit die Kunst des Niellirens. — Grabstichel aber ist ein viereckiges Stahlstängelchen, welches auf einer Ecke schneidig, und an einem seiner Enden schief zu einer Spitze angeschliffen ist. — Hatte man nämlich mit diesem Instrumente das Bild auf eine Silber- oder Goldfläche gestochen, so füllte man die eingegrabenen Striche mit derjenigen Masse aus, die man in Italien niello (vom lateinischen Worte nigellum) nennt, in einem Gemische bestehend von zerlassenem Silber, Blei, schwarzem Schwefel und Borax. Hierauf griff man zu Feile und Schabeisen, nahm vom Niello, was über die Striche herausging, hinweg, polirte mit Tripel die Oberfläche der Arbeit, und der incrustirte Niello lächelte als Bild aus der Ebene des Silbers oder des Goldes (Benvenuto Cellini Due tratt. d. orefic. e d. scult. Firenze, 1731. 4. p. 22.).

Man kennt den Zeitpunct der Erfindung der Niellirkunst nicht; aber man weiß, daß das Nielliren in Frankreich seit der

1. Hälfte des 7. Jahrhunderts schon betrieben wurde (Lessing: Collect. z. Lit. II. Art. Niellum.). Wahrscheinlich ist es, daß diese Kunst aus noch früherer Zeit herstammt und nicht Erfindung jenes finstern und barbarischen Jahrhunderts gewesen sei; ja es scheint, daß die Niellirkunst in enger Verwandtschaft stehe mit der Enkaustik der Alten (m. s. Bulenger de pict. plast. stat. Lugd. 1627. 8., cc. V. VI. p. 113 sqq.; über Enkaustik aber: Plin. Hist. nat. 35, 2. und Pernety Dict. port. de Peint., Sculpt. et Grav. Par. 1757. 8. p. 37.). Theophilus Monachus aus dem 12. Jahrhunderte hat uns über jene Kunst (in seinem Werke: Diversarum artium schedula, Ausg. von Chr. Leiste, cc. 27. 28. 31.; vergl. Lessing's sämmtl. Schriften, XVI. 196., und Morelli Biblioth. Naniana. Venet. 1776. 4. p. 33.) sehr umständliche Nachrichten hinterlassen.

Hier genüge es, zu bemerken, daß die Niellirkunst im Anfange des 15. Jahrhunderts in Italien, besonders aber zu Florenz, sehr stark sich betrieben sah. Nach Abbé Lanzi (Storia pitt. d. Ital. Bassan. 1795 — 96. I. p. 77.) waren es Kirchengeräthe, als vorzüglich Kelche, Reliquienkästchen, Kußbilder (d. h. solche, die dem andächtigen Kusse geweiht sind); nicht minder waren es profane Gegenstände, als Griffe von Dolchen und Schwertern, Schalen, Agraffen und anderes Geschmeide, wozu man den Niello gebrauchte. Auch ward er angewandt bei Hausgeräth, und man besaß Schränke von Ebenholz, welche neben kleinen silbernen Statuen schmale Plättchen desselben Metalles zeigten, worauf sich Figuren, historische Darstellungen, Blumen u. dergl. niellirt befanden.

Es lebten damals in Italien treffliche Meister dieser Kunst. Die berühmtesten derselben waren die Goldschmiede und Maler Forzore von Arezzo, Caradosso von Mailand, und Francia von Bologna; der Bildhauer Johann

Turini von Siena; und die drei Florentiner: Matteo Dei, Antonio del Pollajuolo und Maso Finiguerra, ebenfalls Goldschmiede, und Maler zugleich. Ihre Arbeiten wurden gepriesen.

Man weiß nicht, ob zu der nämlichen Zeit die Niellirkunst auch in Teutschland ausgeübt worden; aber man darf kaum zweifeln, daß es daselbst auch Goldschmiede gegeben, welche mittels des Grabstichels Figuren und Zierrathen auf Kirchengefäße und andere Sachen aus edlem Metall gestochen haben, wenn sie auch nicht verstanden, ihren Stich mit Niello zu füllen. So verwahrt die Schloßkirche zu Hannover ein silbernes Sacramenthäuschen aus dem 12. Jahrhunderte, auf dessen Obertheile, unter dem Bilde des Heilands von getriebener Arbeit, die Maria gestochen zu schauen ist. Wahrscheinlich die Arbeit und der Fleiß eines Teutschen. Betrachtet man genau die bald zu erwähnenden Kupferstiche des Meisters mit Anno 1465 und Martin Schoen's oder Schoengauer's, so gewahrt man auf denselben eine erstaunliche Gewandtheit in Führung des Grabstichels, und es ist kaum möglich zu zweifeln, daß diese Künstler nicht sehr geübte Stecher gewesen, schon ehe sie anfingen, von ihren gestochenen Sachen Abdrücke zu machen.

Der Ursprung der Kunst nun, in Metall-, namentlich aber in Kupfer-Platten zu stechen und Abdrücke zu ziehn von diesen gestochenen Flächen, sei Gegenstand unsrer Erörterung.

Wir beachten nicht die Stelle bei Plinius (Hist. nat. 35, 2.), welche Einige glauben gemacht, diese Kunst sei von Marcus Terentius Varro erfunden worden. Denn keineswegs kann diese Stelle auf Abdrücke gestochener Platten angewendet werden. Wäre übrigens auch die Kunst, Kupferstiche zu drucken, schon gekannt gewesen vom alten Rom, nicht min-

der hätten wir sie darum jetzt denjenigen Künsten beizuzählen, welche uns ganz verloren gingen, und deren Wiederentdeckung gleich einer völlig neuen Erfindung zu betrachten und zu ehren. Weit weniger noch beachten wir die Sage, daß den Chinesen die Kupferstechkunst schon lange bekannt gewesen sei.

Die Teutschen und die Italiener haben sich lange wegen des Ruhmes bestritten, Erfinder von dieser Kunst zu sein. Die Frage aber, welcher der beiden Nationen er wirklich gebühre (vergl. des Marquis d'Argens 48. Anm. S. 339 z. f. Exam. crit. de diss. Ecol. de Peint. Berl. 1768. 8.), hat der sehr wackere Adam v. Bartsch (Anleit. z. Kupferstichkunde. 2 Bde. Wien, 1821. S. 143 ff.) gründlich erörtert und genügend entschieden.

Es war der Goldschmied und geschickte Zeichner zu Florenz, Maso (Thomas) Finiguerra, der zuletztgenannte jener berühmten Niellirkünstler, welcher die Kunst, auf einer Metallfläche mittels Aushöhlung durch Grabstichel Formen darzustellen und Abdrücke einer solchen Platte auf Papier zu machen, um das Jahr 1452 erfand. Einen sichern Halt hat diese Behauptung gewonnen durch die emsigen Nachforschungen des höchst achtungswerthen Vasari (in s. Vite de Pitt., Firenze 1568, III Voll.; con le Annotaz. di Giov. Bottari, Roma 1759, III Voll.; noch neuer Siena 1791), so wie durch das Hinzutreten des unermüdlichen Abbate Zani (Materiali etc., p. 217.); welcher Meinung auch Baldinucci (Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in quà, Firenze 1686 — 1725, VI Voll.; neuer Firenze 1769), und der gelehrte Lanzi (Stor. pitt. etc. I. 80.) zugethan sind.

Wir geben eine genaue Uebersetzung und den Geist der Worte Vasari's, welche wir III. 131. seines genannten Werkes finden. „Der Anfang der Kupferstechkunst kam von Maso

Finiguerra, einem Florentiner, um das Jahr unſers Heils 1460 her; denn derſelbe pflegte alle Sachen, die er auf Silber ſtach, um ſie mit Niello zu füllen, (ehe er ſie mit ſolchem ausfüllte) in Erde abzudrucken, und, wenn er über dieſe Abdrücke flüſſig gemachten Schwefel gegoſſen hatte, machten ſelbige Gegendrücke und wurden von Rauch erfüllt; daher dieſe, mittels Oels, das Nämliche zeigten, wie das Silber. Und er machte dieſes auch mit feuchtem Papier und mit der nämlichen Tinte, indem er mit einer runden, glatten Rolle darüber drückte, welches ſie (die Sachen) nicht allein gedruckt erſcheinen machte, ſondern ihnen auch den Anſchein von Federzeichnungen gab.“

Wol enthält dieſe Stelle manches Unklare, welches wir eines Theils ſo zu lichten verſuchen, daß wir für die Worte: „und wurden von Rauch erfüllt“ zu leſen vorſchlagen: „die aber von Schmutz erfüllt wurden,“ und ſo fortzufahren: „daher ſie erſt, mittels Oels geſäubert ꝛc.“; von „la medesima tinta“ aber medesima zu ſtreichen: andern Theils aber und was den durch die Stelle ſtatthaft gewordenen Zweifel betrifft, ob Finiguerra ſeinen Abdruck von der Platte unmittelbar, oder vom Schwefel gezogen, durch die Behauptung aufzuhellen ſtreben: daß Vaſari nur dieſe letztere Weiſe gemeint haben könne; wie er denn ſo, und nicht anders, auch von Baldinucci, Zani und Bartſch verſtanden worden iſt. — Wenn aber Zani (Mater. p. 217.) und Lanzi (Stor. pitt. I, 80.) annehmen, daß der Florentiner keineswegs einen Abdruck, vielmehr nur reine Niellirung gewollt, und ein Abbild zu erhalten gar nicht ſeine Abſicht geweſen: ſo täuſchen ſich beide. Denn weiß man auch einerſeits, daß Petſchirſtecher und Stempelſchneider bemüßiget ſind, von Zeit zu Zeit Abdrücke in eine weiche Materie, z. B. in Wachs, zu machen, um das Basrelief unter ihren Händen mit dem

zu erzielenden Hautrelief vergleichen zu können: so weiß man andrerseits nicht minder, daß dasselbe nicht der Fall ist bei dem Kupferstecher, welcher seine Zeichnung auf einer Metallplatte blos durch Striche und Puncte heraushebt und mehr nicht beabsichtigt, als mittels Schwärze auf der Ebene des Papiers Formen darzustellen. Finiguerra aber, der seine Niellirer, bedurfte jener Masse, um das Gelungene und die Wirkung seiner Arbeit zu sehen, eben so wenig; ihm konnte es genügen, seinen Stich blos mit irgend einer Schwärze zu füllen. Wol ist dieses Mittel für den Kupferstecher nicht stets hinreichend, dessen Platte zu dem Drucke auf weißes Papier bestimmt ist: da der Stich, auf dem Kupfer gesehen, immer etwas Täuschendes hat. Die Platte bietet gewöhnlich eine lügenhafte Weichheit dar, die man nachher in dem auf weißes Papier gemachten Abdrucke nicht wieder findet, und erstere zeigt als unbedeutend alle die Mängel, welche alsdann im Abdrucke in die Augen springen. Nicht aber brauchte der Niellirer dies zu befürchten. Seine Arbeit war beendigt und vollkommen, sobald sie, angesehen und auf der Platte selbst untersucht, es ihm zu sein schien; einer weitern Versicherung bedurfte es hier nicht.

Wenn Zani sagt, daß Maso keine Schwärze, oder sonst fremdartige Materie, in seinen Stich habe bringen dürfen, um die Befestigung des Niells nicht zu verhindern, so ist dieses grundlos. Nehme man an, daß es schlechthin unmöglich ist, während des Gravirens nicht etwas Schmutz oder Schweiß in die Striche einschleichen zu lassen. Da nun freilich dieser Schmutz mit dem Niello sich nicht verträgt: so muß er, er mag die Striche weniger oder mehr erfüllen, immer doch hinweggeschafft werden. Auch haben die Niellirer diese Reinigung niemals unterlassen, sondern dabei ein eignes Verfahren angewandt. Benvenuto Cellini sagt darüber (Due tratt. etc. II. 24.): „Da die Schönheit der

Niellirung darin beſteht, daß ſie vollkommen eben und durchaus ohne gewiſſe kleine Gruben ſei: ſo muß die Platte, oder was dergleichen, vorher in Waſſer mit viel ſehr reiner Eichenaſche geſotten werden. Die Goldſchmiede nennen dies Verfahren „eine Cinerata machen.“ Wenn das Werk in dem Keſſel geſotten, und ſodann eine Viertelſtunde lang ſammt der Aſche geſtanden hat, muß es in ein mit ſehr friſchem und reinem Waſſer angefülltes Becken gelegt und der Stich mit ſaubern Bürſten ſo lange durchrieben werden, bis er von allem Schmutze rein und vollkommen befreit iſt.“ Das nämliche Verfahren hat faſt noch jetzt ſtatt, wenn es ſich ereignet, daß die Striche einer Kupferplatte mit verhärteter Druckerſchwärze angefüllt ſind. In dieſem Falle muß man ſie mit Lauge ausſieden, oder auch die Platte auf zwei Feuerböcke legen, ihre ganze Oberfläche fingerdick mit fein geſiebter und mit Waſſer benetzter Aſche bedecken, und unter ihr von Papier oder Stroh ein Feuer anſchüren, damit die angefeuchtete Aſche ſiedend werde. Durch dieſes Sieden zerlöſt letztere alle Schwärze und nimmt ſie aus den Strichen rein hinweg.

Entſchieden iſt es, daß Finiguerra, indem er einen Schwefelabguß gemacht, dabei nicht in der Abſicht ſtand, blos einen Behelf zu erhalten für Vervollkommnung ſeines Stichs. Allem Anſchein nach war jener im Anfange beſtimmt, als Andenken an eine Arbeit, die der Beſteller aus des Künſtlers Hand empfangen ſollte, von dem Verfertiger ſelbſt aufbewahrt zu werden; und die Erfindung, von ſeiner Platte einen Abdruck auf Papier ſich zu verſchaffen, iſt ſicher nicht das Ergebniß ſeines Vorſatzes und ſeiner Combinationen, ſondern mehr Wirkung des Zufalls und einer Liebhaberei geweſen. Finiguerra hatte ohne Zweifel ſchon ehedem Vieles niellirt, ohne daran zu denken, davon einen Abdruck als Erinnerung zu bewahren. Nun ereignet es

ſich, daß er, im Verfolg ſeiner Kunſt, eine Platte ſticht, deren gelungene Arbeit ihm ein beſonderes Vergnügen gewährt. Er erinnert ſich vielleicht, von einigen ſeiner erhaben gearbeiteten Werke, weil er ſie brauchte, Gypsabdrücke gemacht zu haben. Dieſe Gyps-, wol auch Schwefelabdrücke bringen ihn auf den Gedanken, von jener geſtochenen Platte ebenfalls einen Schwefelabdruck zu machen. Dieſer wird gegoſſen; aber die Striche ſind leer, ſie verlieren ſich faſt in der Farbe der Maſſe, und zeigen ihm daher die Wirkung der Arbeit nur unleſerlich und ſtumm. Um dieſem Mangel abzuhelfen, was iſt natürlicher, als auf ſeinem Schwefelabguſſe das Nämliche zu thun, was er während des Stichs der Silberplatte ſo oft wiederholt hatte: die Striche derſelben mit irgend einer Schwärze zu füllen? Es liegt wenig daran, was dies für eine Farbe geweſen, ob Kienruß, der mit Oel abgerieben, oder dieſelbe Schwärze mit Waſſer verdünnt (Zani Mater. p. 217.), oder blos der Schmutz vom Schleifſteine, oder irgend eine andere ſchwärzliche Materie. Er verbreitet alſo ſeine Farbe über den Schwefelabguß; aber dieſe füllt nicht blos die Striche aus, ſie bedeckt vielmehr die ganze Oberfläche, nämlich auch dasjenige des Guſſes, was ſich weiß zeigen ſoll. Ein neues Hinderniß, dem Abhülfe gebührt! Von ſeiner Silberplatte nimmt der Meiſter ohne Schwierigkeit dieſe überflüßige Schwärze mit einem Leinläppchen hinweg, indem er mit demſelben darüber hinfährt: er darf aber nicht wagen, ein Gleiches auf einem Schwefelabdrucke zu thun; die Zerbrechlichkeit deſſelben erlaubt ihm nicht, wagerecht darauf herum zu reiben, aus Beſorgniß, die feinen, zarten Erhöhungen, die zwiſchen den hohlen Strichen emporſteigen, zu verletzen. Er trachtet alſo, dieſe übrige Schwärze ohne Reibung zu beſeitigen, indem er ſanft und ſenkrecht auf

seinen Schwefel mit demjenigen Körper niederdrückt, den er zu seinem Zweck für den dienlichsten hält. Da Leinwand, selbst die feinste, in geringerem Grade sich tauglich findet: so nimmt er ein Stück Papier, welches er anfeuchtet; denn wohl weiß er, vielleicht aus einer andern Orts schon gemachten Erfahrung, daß gefeuchtetes Papier, auf eine Oberfläche gedrückt, den fetten Schmutz leichter aufnimmt, als trockenes und steifes. Er senkt also das Papier behutsam auf seine Masse, entweder blos mit der Hand, oder mittels einer hölzernen Walze, und hebt es dann auf. Weil jedoch der Schwefel durchaus mit Schwärze bedeckt war, so kommt ihm das Papier auf seiner ganzen Fläche schwarz zurück. Also noch kein Kupferstich. Finiguerra ahnet wahrscheinlich nicht einmal, daß er jetzt auf dem Wege ist, die Erfindung desselben zu machen. Da dieses erste Papier den größesten Theil der Farbe von der Oberfläche an sich gesogen, schickt sich der Meister an, auch noch den Ueberrest hinwegzunehmen. Er greift nach einem zweiten Blatte gefeuchteten Papiers, das, weil er es mit etwas mehr Kraft dem Schwefel aufdrückt, nicht allein die Reste des Schmutzes und der Farbe von der Oberfläche hinwegnimmt, sondern zugleich auch etwas von der Schwärze aus den Strichen herauszieht. Finiguerra hebt dies zweite Blatt empor und findet — den ersten Kupferstich.

Die Finiguerra'schen gegossenen Schwefel sind, bis auf zwei, verloren gegangen; von beiden aber ist sogar noch die (silberne) Platte vorhanden und wird in St. Giovanni zu Florenz als schöne Goldschmiedsarbeit aufbewahrt und in Ehren gehalten. Es ist ein Pace oder Kußbild, welches der Künstler für die genannte Kirche i. J. 1452 gearbeitet hat, und worauf die Krönung der Maria in einer Composition von vielen Figuren dargestellt ist. Von den Schwefel-

abgüſſen aber befindet ſich gegenwärtig der eine in dem Cabinette der Durazzo'ſchen Familie zu Florenz, der andere zu Livorno im Cabinette Serrati's; erſtern hat Propſt Gori in ſeinem Thes. vett. Diptych. (Flor. 1759. III. 315.) beſchrieben, vom letztern berichtet Zani (Mater. p. 124. n. 45. u. p. 219.), daß er ihn geſehen und mit dem Originale genau verglichen und übereinſtimmend gefunden habe.

Man kannte nun wohl dieſe beiden Schwefelabgüſſe, aber man hatte nicht die geringſte Spur eines Abdruckes, der von Finiguerra von ihnen auf Papier gemacht worden wäre. Erſt dem verdienſtvollen Abbé Zani war es vorbehalten, einen ſolchen Abdruck im J. 1797 zu Paris im königl. Kupferſtichcabinete aufzufinden. Derſelbe Gelehrte hat in ſeinem oft erwähnten Werke (S. 48.) die umſtändlichſten Nachrichten über ſeinen Fund, die Beweiſe für die Originalität dieſes alten Abdrucks, wie auch eine mit der größeſten Genauigkeit beſorgte Copie deſſelben mitgetheilt. Zani hat durch dieſen wichtigen Fund Weſentliches für die Geſchichte der Kupferſtechkunſt gethan und der Kupferſtichkunde den älteſten mit Daten verſehenen Gegenſtand ihrer Betrachtung geſchenkt.

Jedoch ſind durchaus nicht alle Zweifel gehoben, ob nicht auch andere gleichzeitige, oder wol gar frühere Goldſchmiede, deren Namen uns unbekannt geblieben, Abgüſſe und Abdrücke von Platten gemacht haben, ehe ſie dieſelben niellirten. Vielleicht verloren ſich dieſe Erzeugniſſe, vielleicht ſind ſie auch noch theilweis vorhanden, nur daß wir ihr Alter und die Verfertiger, nicht kennen. Und nicht minder würde uns auch das wahre Alter des Finiguerra'ſchen Abdrucks, ſowie der glückliche Verfertiger, dunkel geblieben ſein, wenn die Originalplatte zu Allem nicht jetzt noch wohlbekannt wäre und von ihnen zeugte.

Finiguerra hatte nun zwar ſeine Erfindung gemacht;

allein es scheint, daß er die Wichtigkeit der Ergebnisse, welche davon zu gewinnen waren, nicht eingesehen, daher auch nicht verlangt habe, einen Schritt zu ihrer Vervollkommnung weiter zu gehn. Es ist beinahe gewiß, daß er dabei stehen geblieben, sich völlig begnügend, seinen Schwefelabdruck erhalten und von diesem einige Abdrücke auf Papier gebracht zu haben. Was aber Murr, Heineken und Strutt von gewissen Kupferstichen erwähnen, die man als von Finiguerra herrührend annimmt, und die von Janssen (Essai sur l'orig. de la grav. I. 164.) aufgeführt werden, ist nicht begründet und unhaltbar. Worüber man sich aber wundert, ist, daß diese Entdeckung, da sie schon auch einigen anderen Goldschmieden und Malern sich mitgetheilt, doch eine nicht unbedeutende Zeit noch in derselben Unvollkommenheit verblieb, in welcher sie kaum eine Aufmerksamkeit verdiente. Für diese Behauptung zeugt das gänzliche Stillschweigen aller gleichzeitigen Schriftsteller und der völlige Mangel anderer Notizen.

Jene Weiterverbreitung anlangend, so erzählt uns Vasari (Vite de Pitt. III. 131.) weiter: „Auf diesen (Finiguerra) folgte Baccio Baldini, ein Florentinischer Goldschmied; und diese Sache, da sie zur Kenntniß des (Malers) Andrea Mantegna nach Rom kam, veranlaßte auch diesen, viele seiner Arbeiten zu stechen" (und mit seinen Platten das neuerfundene Verfahren nachzuahmen).

Wir rügen hier, daß Vasari erzählt, auf Finiguerra sei Bartholomäus Baldini gefolgt. Dieser nämlich erscheint in Wahrheit als Kupferstecher nicht früher, als in den zwei Blättern, welche er im J. 1477 für den zu Florenz gedruckten Monte santo di Dio gestochen hat. Mantegna hingegen stand 1452 erst in seinem zweiten Lebensjahre. Mindestens zeigt dieser Umstand, wie langsam die neue Kunst in der Kenntniß der italischen Meister vorgeschritten ist. Darum

ſieht man an Allem, was Italien von Abdrücken, die während dieſes Zeitraumes entſtanden, geliefert hat, daß es gleichfalls nur von Schwefelgüſſen, und gewiß in ſehr geringer Anzahl, abgezogene Blätter ſind.

In dieſem lauen Zuſtande befand ſich in Italien das Verfahren, Abdrücke des in eine Metallplatte Geſtochenen auf Papier zu machen: als ein Teutſcher Bilder herausgab, welche von kupfernen Platten unmittelbar vermöge einer Preſſe abgedruckt waren. 1465, vielleicht ſchon 1464, ſollen dergleichen zuerſt erſchienen ſein.

Es war der vortreffliche Meiſter, deſſen Name verloren gegangen, welcher ſich mit den Buchſtaben E. S. bezeichnet hat, und den man gern den Kupferſtecher mit der Jahrzahl 1465 benennt.

Möglich iſt es, daß dieſer Künſtler die Kupferſtecherei erfand, ohne die mindeſte Kenntniß von den ähnlichen jungen Arbeiten einiger Italiener erhalten zu haben; möglich auch, daß er ſchon einen Vorgänger unter ſeinen Landsleuten gehabt hat, und daß dies entweder Schoengauer oder Franz von Bocholt geweſen; jedoch ſind die Daten auf ſeinen Blättern die älteſten, welche bekannt ſind. Grund aber hat man zu glauben, daß er es war, der die neue Kunſt zu einem Grade der Vollkommenheit gebracht, dadurch, daß er den Umweg vermied mit dem Modell von Thon und dem darein gemachten Schwefelabguß; daß er kupferne Platten bedeutender Größe an die Stelle geſetzt der kleinen von edlem Metall; daß er ſaftvolle und wohlzubereitete Schwärze genommen; endlich daß er zu dem Abziehn ſeiner Abdrücke ſtatt der hölzernen, blos mit den Händen in Bewegung geſetzten Walze, den Mechanismus angewandt einer gehörigen Preſſe.

Von dem größeſten Theile der Kupferſtiche dieſes Meiſters ſind die Jahre, in denen ſie gedruckt worden, unbekannt. Theils,

in seiner „Anzeige und Auslegung der Monogrammatum der Maler, Kupferstecher ꝛc., Leipzig 1747. 8.", führt S. 67. einen derselben an, welcher mit der Jahrzahl 1465 bezeichnet ist; und überdenkt man, daß in der großen Zahl der Stücke dieses Künstlers, wovon über 120 auf uns gekommen, nur 10 sich vorfinden, welche ein Datum führen, nämlich das von Christ angeführte Blatt mit 1465, 3 mit 1466, und 6 mit 1467: so kann man nicht wohl glauben, daß alle übrigen 110, die kein Datum führen, nothwendigerweise auch gerade innerhalb dieser drei Jahre, oder lediglich in den darauf folgenden, gedruckt worden seien. Vielmehr wird es wahrscheinlich, daß es in der bedeutenden Zahl auch einige giebt, die früher, wenigstens ein Jahr, folglich bereits 1464, gestochen und herausgegeben worden sind. Die Vollkommenheit aber aller Blätter beweist, daß ihr Urheber die Kupferstechkunst schon lange geübt haben müsse, bevor er es unternommen, von seinen Platten Abdrücke zu ziehn, und daß er überhaupt vielleicht ein sehr geschickter Goldschmied und besonders wohl eingeübt gewesen, Zeichnungen auf dem Metalle mittels des Stichels hervorzurufen.

Durch unsern Meister nun angeregt, begannen sehr bald mehre und mehr seiner Landsleute, Goldschmiede vornehmlich, die Kupferstecherei zu betreiben und ihre Producte zu verbreiten. Auch der Kleinmaler bedeutende Anzahl, welche die Gebetbücher mit bunten Buchstaben und künstlichen Heiligenbildern ausstaffiren, ergreift mit Behendigkeit die neue Kunst, sie mit überraschender Schnelle vorwärts führend. Nehme man an, daß seit jenem Meister bis zu dem Ende des 15. Jahrhunderts in Teutschland es über 200 Kupferstecher gegeben hat, und daß von diesen mehr denn 1500 Platten gestochen und durch Abdruck vervielfältigt worden sind. So hat Martin Schoengauer wenigstens 116, Israel v. Meken allein 235

Blätter gestochen. Alle diese Stücke sind von zartem Stich, und mit einer kraftvollen Farbe gedruckt. Die bekanntesten jener Meister sind: Martin Schoengauer, auch Schongauer, Schoenhauer, auch blos Schoen genannt, bei den Italienern Martino d'Anversa (weil sie ihn aus Antwerpen glaubten), sowie Bonmartino (unter den Teutschen der hübsche Märten), ein Maler, geb. um 1445, gest. nach Einigen 1486, nach Andern 1499; Franz von Bocholt, dessen Geburts- und Todesjahr unbekannt; Israel von Meckenen oder Meken, zuweilen Metro, auch Moguntinus genannt, Geburtsjahr unbekannt, Todesjahr muthmaßlich 1523; ein gewisser Zwolt, auch Zwoll oder Zwott, selbst Wott geheißen, über dessen Geburts- und Sterbejahr man im Dunkeln; ferner: der Meister mit dem Zeichen des Weberschützen; Wenzel v. Ollmütz, dessen Blätter man irrig dem Maler Michael Wohlgemuth zuschreibt; Albrecht Glockenton, lebte noch 1510; Allaert du Hameel, von Herzogenbusch; Mair von Landshut; Meister Zazinger, oder auch Martin Zink, Zingel, auch Zagel genannt; Hans von Kulmbach oder Kulenbach, um 1545 gestorben; der Meister mit dem Anker; Bartholomäus, Martin Schoengauer's Bruder, dessen Zeichen Christ in seiner „Anzeige und Auslegung ꝛc." S. 130 anführt, und mehre, blos aus ihren Monogrammen Gekannte.

Was die Namen des Franz von Bocholt und Israels von Meckenen betrifft, so wird das, Franz bedeutende, F von Vielen für ein J angesehn und solches dem Israel v. Meken ertheilt. In Bocholt, einem Städtchen im Münsterschen, (sagen sie), habe Israel einige Zeit gearbeitet und seinen dort gefertigten Kupferstichen den Namen dieser Stadt hinzugesetzt; beide Namen bezeichneten also nur den einzigen Künstler. Andere

und Geachtete behaupten jedoch Personenverschiedenheit, und daß der von Bocholt der Lehrer gewesen des Franz von Meckenem.

Der Antrieb, welchen der Meister E. S. den Goldschmieden und Malern Teutschlands gegeben, verbreitete sich bald bis jenseit der Alpen, obschon er dort nicht ganz die nämliche Wirkung einer allgemeinen Aufreizung hervorbrachte. Zwar erstand jetzt daselbst eine Anzahl von Meistern, — es dürften deren 90 gewesen sein und ihrer gelieferten Blätter 650, — welche die neue und in ihren mechanischen Mitteln mehr vervollkommnete Kunst betrieben, und auch ihrerseits sie auszubilden strebten. Den Reigen ihrer Erzeugnisse eröffnet ein Blatt, dessen Strutt (Biographical Dict. I. 15. Pl. II.) und nach ihm Janssen (l. c. I. 160.) erwähnt. Beide geben eine Copie. Sie bietet einen Kalender dar, auf welchem sich eine Ostertabelle zeigt. Diese beginnt mit dem Jahr 1465, und reicht bis 1517. Alle Jahreszahlen folgen sich regelmäßig, und wir behaupten daher, daß der Stich nicht jünger als von 1465 ist. Strutt, wie Janssen, messen das Blatt dem B. Baldini bei, und wir widersprechen dem nicht. Wahr jedoch bleibt es, daß dieser nicht früher, als 1477, mit 2 geschmacklosen und armseligen Blättern als Kupferstecher erwiesen hervortritt. Auf jene 2 gab er i. J. 1481 20 dürftig gestochene Vignetten für die zu Florenz veranstaltete Ausgabe der Dante'schen Hölle; wiewol Andere dieselben dem florentinischen Maler Alexander Filipepi, besser gekannt unter dem Namen Sandro Botticelli (starb 1515), zuschreiben. Die übrigen Producte italienischer Kupferstecher dieser Zeit gehören fast sämmtlich nur in's letzte Jahrzehend des 15. Jahrhunderts.

Als Meister werden genannt: Antonio Pollajuolo, Goldschmied eigentlich, Maler und Kupferstecher, geboren 1426, gest. 1498; Giovanni Maria di Brescia,

Goldschmied, Maler und Kupferstecher, noch lebend 1534; Benedetto Montagna, Maler, blühend um das J. 1500; Nicoleto da Modena, genannt Rosex, arbeitend ebenfalls im Beginn des 16. Jahrhunderts; Dominic Campagnuola, eigentlich ein Maler und Schüler des Tizian. Seine Kupferstiche sind mit den Jahren 1512 bis 1518 bezeichnet. Endlich: Robetta oder Rubetta, ursprünglich ein Goldschmied, blühend ebenfalls um 1500. Noch kennt man mehre Andere mit Monogrammen Bezeichnete.

Anlangend die höhere Ausbildung der Kunst: so bewerkstelliget Julius Campagnuola (geb. um 1481) den ersten bekannten Kupferstich mittels des Hämmetchens und mit den Punzen; welche Stechweise übrigens nur spärlich, und zwar meist von wenig bekannten Künstlern ausgeübt ward, deren unbedeutende Werke nicht gesucht sind. Ja wir gewahren sogar im J. 1478 unter jenen Meistern einen Landkartenstecher, welcher 26 Karten für die zu Rom gedruckte Geographie des Ptolemäus fertigt, die gleichfalls einen sehr dürftigen Grabstichel verrathen, ob sie schon besser sind als jene, welche ein Ungenannter für eine andere Auflage eben dieses Ptolemäus geliefert hat, die zu Bologna, nicht 1462, wie man dem Werke fälschlich vordruckte, sondern 1492 veranstaltet worden ist (Janssen l. c. I. 169.).

Zum Ruhme jedoch der Teutschen sei es gesagt: daß, wie überhaupt jene erstere Ausgabe der Erdbeschreibung des Claudius Ptolemäus von einem Teutschen besorgt ward, so auch dieser Teutsche es gewesen ist, welcher den Römer im Kupferstich unterrichtet hat. Er nennt sich „Magistrum a Sweynheim," und sagt in der an den Papst Sixtus V. gerichteten Zueignung: er habe den römischen Künstler gelehrt, mit kupfernen Platten zu drucken („Quemadmo-

dum tabulis aeneis imprimerentur edocuit," scil. chartae). Sweynheim war einer der ersten Buchdrucker zu Rom; er hatte sich 1467 daselbst niedergelassen.

Alle italienische Meister aber kommen doch, in Beziehung auf den Stich, selbst in den besten Stücken eines Mantegna, den teutschen Künstlern nicht gleich, sondern erscheinen steif, tonlos und unrein. Ueberdies sind ihre Blätter immer noch größtentheils auf Zinnplatten gestochen, und mit einer schwachen, graulichen Farbe gedruckt.

Diese Meister nun, italienische sowohl als teutsche, auch wenn etwa die Niederlande deren besessen, welche seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis auf Albrecht Dürer, Marc-Antonio und Lukas van Leyden gelebt haben, werden alte Meister (vieux maitres) genannt.

Aus allem dem nun, was wir so eben auseinandergesetzt, gehet hervor: daß den Italienern wohl das Verdienst gebühre der Entdeckung, mittels einer Schwefelform Abdrücke vom Metall auf das Papier zu bringen; den Teutschen aber jenes des eigentlichen Kupferstichdrucks. Die Italiener lieferten Anfangs Bilder, die von auf Silberplatten gemachten Schwefelgüssen, in geringer Anzahl, mit einer unvollkommenen Farbe, schlecht ausgedruckt, und wahrscheinlich blos mittels der Hand oder mit einer hölzernen Walze gemacht waren; die Teutschen hingegen haben eben dergleichen Bilder unmittelbar von gestochenen Kupferplatten, folglich Kupferstiche im eigentlichen Sinne, diese in großer Anzahl, mit schimmernder Farbe, kraftvoll und, allem Anscheine nach, mittels gehöriger Pressen geliefert. Die wenigen und unbedeutenden Versuche der Italiener waren der Welt fast unbekannt; während die Kupferstiche der Teutschen alsbald zu Ansehen und allgemeiner Kunde gelangten. Später war die Kunst, Kupferstiche zu drucken,

in Italien noch eine ohnmächtige, als sie in Teutschland schon auf einer sehr hohen Stufe der Vollkommenheit stand. Und die Teutschen waren es, wie wir behaupten, von denen die Italiener veranlaßt wurden, ihre Schwefelgüsse allmälig zu beseitigen, auf Kupferplatten zu stechen, und sich regelrecht gebaueter Pressen zu bedienen.

Dieses die Ursachen, warum sowohl die Italiener, als auch die Teutschen einen Ruhm begehren, welcher weder den einen, noch den andern mit begründetem Rechte ausschließend zuerkannt werden darf.

Weiterbildung des Kupferstichs.

1) Bei den Teutschen — 2) Italienern — 3) Niederländern.

Der Anfang des 16. Jahrhunderts gleicht dem Anbruche des Morgens, wo im Sonnenlicht zuerst die Höhen glänzend hervortreten; und es sind die Beiden, Dürer und Raimondi, aber auch ein Dritter Lukas van Leyden, welche uns jetzt in unsrer Kunst vor Allen entgegenleuchten. An Jedem der Drei giebt sich in dem, was er in der Kunst und für dieselbe wirket und schafft, der Charakter der Nation, welcher er gehört, offenbar kund.

Albrecht Dürer, geb. zu Nürnberg 1471, gest. daselbst 1528. Als Maler groß, nicht minder groß auch als Kupferstecher. Obgleich seit seinem Tode, 3 Jahrhunderte hindurch, der Erfahrungen manche und der Schritte viele zur Vervollkommnung der Kupferstechkunst gemacht

worden sind: so würde man doch noch heute manche Blätter dieses Meisters weder besser, noch vielleicht so gut liefern können; und es ist fürwahr kaum zu begreifen, wie er, der keine nachahmungswürdigen Muster vor sich hatte, so viele Hülfsmittel seiner Kunst allein aufzufinden vermocht hat. So wird er auch allgemein für den Erfinder des Radirens und Aetzens betrachtet; obschon die Weise, mit dem Grabstichel in Kupfer zu stechen, von allen stets die künstlichste, sowie die erfolgreichste und edelste war und geblieben ist. Dürer gab den Meistern Teutschlands — der teutschen Schule, wie man sie nennt — auf einige Zeit eine ganz neue Richtung. Er war ein Mann von den größesten technischen Anlagen und dem beharrlichsten Fleiße, von einer thätig verarbeitenden Einbildungskraft, aber von nur geringem schöpferischen Geist. Von Natur zur Auffassung nur der Erscheinungen des Wirklichen hingewiesen, vereinte er mit diesem Sinne ein außerordentliches Darstellungsvermögen. Auf diese Eigenschaften aber beschränkte sich größtentheils seine Wirksamkeit.

Marc-Antonio Raimondi, geb. um 1488 zu Bologna, Lehrling des sehr geschickten Goldschmieds und Malers Franz Raibolini, genannt Francia, zu Bologna, gest. in seiner Geburtsstadt um 1530. Er ist der erste Kupferstecher Italiens, der seine Kunst zu einer, dort bis dahin noch ungekannt gebliebenen, Vollkommenheit erhebt. Nacheiferer erst des teutschen Albrecht Dürer, sowie des holländischen Lukas van Leyden, kommt er Beiden in der Folge vollkommen gleich. Viele seiner Blätter sind sogar mehr noch geschätzt, als die jener Beiden; nicht deshalb, daß sie dieselben in künstlicher Technik übertrafen: sondern weil ihr Meister, nach Raphael's Muster und in dessen Nähe arbeitend, das Erhabene der Composition, sowie die

Einfalt und Grazie in der Zeichnung seines großartigen Vorbildes, auf eine unübertreffbare Weise wieder gegeben hat. Marc-Antonio selbst, wie seine zahlreichen Schüler, waren, obschon zum Theil voll wahrhafter Genialität, größtentheils doch nur damit beschäftigt, das aufzuarbeiten, was ein Sanzio und dessen Schule verschwenderisch und überschwenglich ausstreueten. Es war die Malerei, welche Alles jetzt an sich riß; und so konnte die Kupferstecherei in Italien nur als eine secondaire Kunst von jener gedeihen, sich jedoch in dem Theile vervollkommnen, der sie zur würdigen Gefährtin der Malerei macht, nämlich in der richtigen und geistreichen Zeichnung, und jener blos technische Theil des Kupferstichs, der Bereich der Schnitte und Puncte, wurde und blieb ein untergeordneter. Doch bemerken wir, daß Marc-Antonio als der Erfinder des, die Form hebenden, Schraffirens (von welchem später das Mehre) zu betrachten ist; immer aber läßt er auch bei diesem Verfahren eine ruhige Wirkung und edele Einfachheit vorwalten.

Lukas van Leyden, Maler und Kupferstecher, geb. zu Leyden 1494, gest. daselbst 1533. Die Arbeit dieses Meisters ist der Dürer'schen sehr ähnlich. Es zeigt dieselbe eine Vollendung in dem Mechanischen der Kunst, die in ihrer Art kaum höher zu treiben ist, und eine Sicherheit und Feinheit, welche nur ein eiserner Fleiß und seltenes Talent zu erreichen vermögen. Auffallend dagegen ist an ihr der große Mangel des Schönheitssinnes. Doch gab er die richtigste Abstufung der Töne, nach Verhältniß den Entfernungen seiner Gegenstände, jener Luftperspective gleichkommend, welche die Malerei durch Farbenton hervorruft. Ton aber ist das, die innere Bedeutung des Bildes bezeichnende, Licht.

Kommen wir nunmehr auf das Charakteristische zurück,

das Jeder dieser Großmeister der von ihm angeführten Künstlerschule aufgedrückt hat: so gab das Beispiel Dürer's der teutschen Kunst eine Richtung zu dem Realen, welche ihr Streben eines Theils darniederhielt und ihren höhern Aufschwung lähmte, hinsichtlich der Darstellung aber nützte und förderte. Denn reale Gegenstände sind es, welche dem Bildnertalente die beste Schule eröffnen. Dagegen rückte Marc-Antonio seinen Italienern ein Streben vor Augen, die Erscheinungen einer wirklichen Welt nicht blos zu copiren: sondern die Gegenstände nach ihrer geistigen Bedeutung aufzufassen und dieselben zu idealisiren. Lukas van Leyden aber bringt uns die Bemerkung auf und vergewissert uns darin: daß mit der Reformation in der teutschen sowohl, wie in der niederländischen Schule die Herrschaft des Verstandes eintrat, und die Poesie aus der Kunst entfloh.

4) Bei den Franzosen.

Da es schon frühe in Frankreich Goldschmiede und Silberstrecker gab, so mögen diese auch wohl Abbildungen in Metall, und Abgüsse oder Abdrücke davon geliefert haben; jedoch ist von ihnen Nielirungen und dergl. Wenig mit Zuverlässigkeit bekannt geworden, und Vieles davon mag wohl aus Mangel an genauer Prüfung in den Sammlungen unter die Arbeiten teutscher, italienischer und niederländischer Meister gemischt worden sein. Selbstständigkeit und einen ausgewürkten Charakter haben die Franzosen in der Kunst niemals behauptet.

Die ersten Spuren französischen Kupferstichs nun werden, nicht früher als vom J. 1488 bemerkbar, also ungefähr 36 Jahre nach Finiguerra's Erfindung. In diesem Jahre erschien zu Lyon ein Buch, unter dem Titel:

„Des saints perégrinations de iherusalem et des environs et des lieux prochains.“ Dasselbe enthielt Kupferstiche, Land-, auch Seekarten. Der Verfasser des Buchs ist: Nicolaus le Huen, Religieux du mont Carmel. Gedruckt ward es von Jacques Heremberck (Murr: Journ. z. Kunstgesch. II. 248). Als der älteste französische Kupferstecher aber ist ein gewisser Noel (Natalis) Garnier bekannt. Wahrscheinlich war er ein Goldschmied und Zeitgenosse Albrecht Dürer's. Es stellte dieser Künstler auf 48 Blättern die Handwerke und Künste, zum Theil in Allegorieen, dar, ließ ein mit Figuren geschmücktes Alphabet erscheinen, und noch einiges Andere. Die Unvollkommenheit aber der Erzeugnisse Garnier's beweist, wie weit die Franzosen in der Kupferstechkunst noch zurück gewesen, als die Teutschen darin, und in nicht geringem Grade, schon ausgebildet waren, und daß also in Frankreich diese Kunst früher nur wenig geübt worden sein muß.

5) Bei den Briten.

Durch politische und religiöse Kämpfe wurden die Engländer zeitig zu einem ernsten Nachdenken geweckt, und jene Dämmerstunden, welche der bildenden Phantasie so zuträglich sind, gingen sich durch ein scharfhereinbrechendes, sonderndes Licht des Verstandes verloren. Auch lenkte sich das Interesse der Nation zu zeitig und ausschließend auf Staats-, Kirchen- und Merkantilverhältnisse hin und von den Künsten ab; etwa die Baukunst ausgenommen. Erst sehr spät finden daher die zeichnenden Künste, und besonders die Kupferstechkunst, bei den Briten allgemeine Bewillkommnung und Eingang; und während die Teutschen bereits zwischen den Jahren 1464 und 1466 in den Besitz der eigentlichen Kupferstechkunst gelangen: kommen den Briten

erst 1483 die ersten Spuren der Holzschneidekunst zu. Hatte sich ihnen doch auch die Buchdruckerkunst erst kurz vor dieser Zeit kund gegeben!

Aus dem J. 1490 behaupten Einige einen britischen Kupferstich zu kennen (m. s. „Merkwürdigkeiten der Stadt Nürnberg," S. 727). Es war endlich Hollar's Ankunft in England, welche den Geschmack an der Kupferstecherei weckte und ihr achtbare Jünger aus der Mitte des Volkes erwarb. Da jedoch dieselbe erst in das 17. Jahrhundert fällt, so verlassen wir die Insel und kehren nach Italien zurück.

Ausbildung des Kupferstichs.

1) In der italienischen Schule.

Italien ist es jetzt, wo sich, gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts, durch die Schüler Raimondi's Agostino Veneziano, genannt di Musi, Marc von Ravenna, auch Ravignano genannt, am kräftigsten jedoch durch den Meister mit dem Würfel einerseits eine einfachedele und reine Stechweise, unter Anwendung sinniger und schöner Schraffirung, andererseits aber das auf Raphael'sche großartige Zeichnung und geistigen Gehalt gerichtete Streben erhält; und wir erblicken die Kupferstecherei auch hinsichtlich ihrer Mechanik doch schon zu einem Grade von Vollkommenheit gelangt, der es uns abfordert, diesem Theile hier einen Raum zu gestatten. Dabei erlauben wir uns, den Totalbereich unserer Kunst, wie nämlich ihre Technik bis in die neueste Zeit sich gestaltet, mit raschen Schritten und vorgreifend zu durchwandern.

(Fortsetzung tiefer unten.)

Bereitung des Kupferstichs.

Die Kupferstiche werden auf verschiedene Weise verfertigt; und diese, durch ihre mechanischen Hülfsmittel sich unterscheidenden, Verfertigungsweisen werden Stechweisen oder Stecharten, die aus diesen verschiedenen Stechweisen verschiedentlich hervorgehenden Kupferstiche aber Stichgattungen genannt.

Solcher Stechweisen giebt es heut zu Tage eilf; nach Manchen aber, welche, jedoch uneigentlich, die Stahlstechkunst oder Siderographie, die Formen- oder Holzschneidekunst, auch Xylographie, und die Steinstechkunst, den Steindruck, auch Lithographie oder Polyautographie, hieher ziehen, deren vierzehn.

Die eilf Stechweisen sind: 1) das eigentliche Kupferstechen mit dem Grabstichel (la gravûre au burin); 2) die Stechweise mit der trockenen oder kalten Nadel (à la pointe sèche); 3) radirt und geätzt (la gravûre à l'eau-forte); 4) geätzt und mit dem Grabstichel beendigt (gravé à l'eau-forte et terminé au burin); 5) die Stechart mit der Goldschmiedspunze (au maillet); 6) mittels der Schab- oder Schwarzkunst, auch Mezzo tinto-Manier, bei den Franzosen la manière noire genannt; 7) die le Blon'sche Stechart, die mit bunten Farben (la manière de le Blon); 8) die französische Kreidezeichnungsart (la manière de crayon), die Crayonmanier; 9) die

englische Punctirstechweise (la manière pointillée); 10) die Bister- oder Tuschweise, auch Aqua tinta-Manier (la manière de bistre, à l'aqua tinta); 11) die Farbentuschart, Aquarellmanier (à l'aquarella ou la manière de lavis de différentes couleurs).

Alle elf Stechweisen geschehen in Platten von Kupfer, und solche der letztern, welche im Vierecke etwa 18 oder 20 Zoll messen, müssen, zumal für den Grabstichel, von der Dicke einer Linie sein. Kleinere Platten, sowie auch die für Radirung, mögen schwächer, nie aber dünner genommen werden, als eine Drittellinie beträgt. — Das Kupfer muß möglichst fest, ausgefüllt, wohl verbunden, rein, ohne Vermischung, weder zu hart noch zu weich sein. — Die Platte wird vom Kupferschmiede kalt, aber stark gehämmert; denn dadurch wird das Kupfer dicht und hält besser zusammen. Alsdann wird sie geschliffen und polirt, und zwar zuerst mit dem groben graufarbigen Sandstein, so lange, bis keine Spur mehr des Hammers vorhanden; dann mit dem Bimsteine, der die Striemen beseitigt, welche vom Wetzen des Sandsteins herrühren; hierauf mit einem Schleifstein von besonderer Weiche und Feinheit; nach diesem mit der Schmiedekohle, die selbst die geringsten Kritzel hinwegnimmt; zuletzt mit dem Polirstahle, um der Platte die höchste Glätte und den Glanz eines Spiegels zu geben. Während des Schleifens wird letztere reichlich mit Wasser begossen, bei dem Polirstahle aber nur durch Tropfen benetzt.

Ehe nun, wie es in jeder der Stechweisen, die 6. 7. und 11. ausgenommen, geschieht, die Zeichnung haltbar auf die Kupferplatte getragen werden kann, pflegt man diese erst mit einem Firniß zu bedecken, und sodann diesen Firniß zu färben.

Es giebt mehre Gattungen von Grundfirniß; aber sie sind wesentlich nur wenig von einander verschieden. Der gebräuchlichste hat folgende Bestandtheile: weißes Jungfernwachs 4 Loth, Asphalt 2 Loth, Kolophonium oder schwarz Pech 1 Loth, Mastix oder burgunder Pech 1 Loth. Haben diese Bestandtheile wohl durch einander gekocht, so macht man aus der gewonnenen Masse Stängelchen oder Kugeln, die, wenn sie abgekühlt und erhärtet sind, mit Taffet oder feiner Leinwand überzogen werden.

Das gewöhnliche Verfahren, den Firniß zu Kupfer zu bringen — was man grundiren nennt — geschieht folgender Gestalt: Die Platte wird auf eine Glutpfanne gelegt, bis sie durchwärmt ist; dann führt man mit dem Firniß so lange darüber, bis dieser, von der Hitze zerlöst, den Taffet oder Leinen durchdringt, sich über die Platte ergießt, und dieselbe allenthalben bedeckt. Die feine und gleiche Verbreitung befördert das Tupfbälchen. Dasselbe ist von Taffet, und mit Baumwolle gefüllt.

Jetzt beginnt die Kalkirung. — Wenn die Platte wieder kühl, und der Firniß erhärtet ist, wird selbiger gefärbt, weiß oder schwarz. Die weiße Färbung geschieht mit Kremserkreide, die in Gummiwasser fein abgerieben, und mittels eines großen Pinsels aufgetragen wird. Die schwarze hingegen bewirkt man durch Rauch von einer aus gelben Wachskerzen bestehenden Fackel, solche unter der gefirnißten Platte dergestalt herumführend, daß der Qualm den Firniß treffen und sich mit ihm verbinden kann.

Die Zeichnung nun, welche auf die so gefirnißte und angefärbte Platte getragen werden soll, besteht aus Umrissen. Diese werden auf Papier mit Rothstift gezeichnet, dasselbe aber, damit es sich nicht verschiebe, mittels Pichwachses an die vier Ecken der Platte geklebt. Streicht man

hierauf achtsam über das Blatt, so drückt sich die Zeichnung dem gefärbten Firniße mit Deutlichkeit auf. Diese Art nun, die Zeichnung zu kalkiren — denn auch hievon braucht man das Wort — ist auf dem weißen sowohl, als schwarzen Grunde bewirkbar.

Auf schwarzen Grund aber kann man die Zeichnung auch so übertragen: Man befeuchtet nämlich das Blatt auf der Rückseite, legt die Vorderseite mit der Zeichnung auf die befirnißte Platte, und ziehet das Ganze durch die Presse des Kupferdruckers. Durch die Befeuchtung des Papiers löst sich der Rothstein oder englische Bleistift, und geht durch die Wirkung der Presse auf den Firniß hinüber. Der Rothstift zeigt sich in seiner natürlichen Farbe, die Striche der Bleifeder hingegen wie mit Silber gezeichnet.

Erste Stechweise.

Die nunmehr auf die Platte kalkirte Zeichnung überführt der Künstler bei der ersten Stechweise stark genug mit einer scharfen Radirnadel, d. i. einem gut gestählten, spitzigen Eisendrathstifte, um eben das Kupfer ein wenig zu ritzen. Hierauf wird die Platte über Kohlengluth vom Firniß gereinigt, und der Kupferstecher beginnt mit Ernst sein Geschäft.

Das Werkzeug, dessen er sich dabei bedient, nennt man den Grabstichel (le burin). Wie solcher beschaffen, sagten wir oben. An dem seiner Spitze entgegenstehenden Ende sitzt, zur besseren Handhabung, ein hölzernes Heft. Der Kupferstecher hat dieser Werkzeuge von verschiedener Stärke. Der schwächste der Grabstichel mißt auf einer der 2 angeschliffenen Seiten, die Bahn genannt, eine Linie, der stärkste selten über eine und eine halbe. Die Länge der Grabstichel unterscheidet sich ebenfalls. Sammt dem

Hefte, das 1½ bis 2 Zoll hat, messen die kürzesten 3, die längsten 6 Zoll. Der Künstler wählt seine Eisen und richtet sie ein nach eigenem Wunsche. Der schiefe Anschliff an der Spitze des Grabstichels heißt die Kappe; diese aber, je nachdem ihre Oberfläche mit der Schneide einen spitzern oder stumpfern Winkel macht, ein hohe oder niedere Kappe. Die höchste hält im bezeichneten Winkel 30, die niedrigste 55 Grad. Auch diese Bestimmung des Winkels ist Sache der Willkür. Die Bahn (Schneide) der Grabstichel ist, ihrem Winkel nach, gleichfalls verschieden; und man hat niedere Grabstichel mit rechtwinkliger Schneide, hohe aber, oder rautenförmige, mit mehr oder minder spitzwinkliger Bahn. Die gebräuchlichsten Grabstichel aber sind weder ganz rechtwinklig, noch sehr rautenförmig, sondern halb hoch, d. i. mit einem Winkel von 70 Graden. — Des niedern Grabstichels bedient man sich, um mit ihm die Striche anzulegen, des hohen hingegen, um nach und nach dieselben zu vertiefen. Platten, welche den hohen Grabstichel fleißig empfingen, geben saftige, schimmernde, kraftvolle Abdrücke; solche hingegen, auf denen nur stumpfwinklige Eisen thätig gewesen, liefern graufarbige, in's Matte fallende Blätter, an welchen man Ton und Wärme vermißt.

Mit dem Burin nun werden die Striche geschnitten, gegraben, indem man in's Kupfer Furchen hineinzieht nach Muster der Zeichnung.

Unausgesetzt ist der Grabstichel auf der Fläche des Schleifsteins mit Oel zu wetzen; denn Spitze und Schneide seien vollkommen scharf, und müssen es bleiben. Nebenbei wendet der Künstler den Schaber (ein Instrument, das dreischneidig ist und in eine Spitze verläuft) an, um seinen Strichen den Bart oder Grad, d. i. das Rauhe zu nehmen, welches der Stichel dem Kupfer zurücklässt. Eben

den Schaber wendet er auch an, um mißlungene Striche aus dem Kupfer zu bringen. Die Rauhheit vom Schaber tilgt der Polirstahl. Sind jene Striche so tief gegraben, daß, nachdem sie beseitigt worden, eine Grube entsteht: so werde dieselbe herausgetrieben. Man nehme ein Hämmerchen, und klopfe mit diesem so lange die Stelle der Höhlung auf der Rückseite der Platte, bis letztere auf ihrer Vorderseite wieder eben geworden. Polirstahl nebst Schleifstein vollenden das Ganze.

Will der Kupferstecher — bemerken wir überhaupt — daß die Abdrücke seiner Platte im Sinne des Originales, nach welchem er sticht, ausfallen und sich darstellen: so hat er dasselbe in die Platte selbst verkehrt zu arbeiten. Zu dem Ende stellt er sein Urbild einem Spiegel so gegenüber, daß er es aus diesem verkehrt sieht, und so in das Kupfer zu bringen vermag.

Die Ausführung gekrümmter Striche aber sich zu erleichtern, kann der Künstler mit der linken Hand die Platte selbst drehen; wobei er zu beobachten hat, daß die Bewegung seiner Hände wohl übereinstimme, und nicht minder die Bewegung der Platte und die des Burins einander unterstützen. Zu diesem Zwecke legt er die Platte auf ein rundes, im Durchschnitt 7 bis 9 Zoll breites, 1 Zoll hohes Polster von Leder, welches mit Sand gefüllt ist, und Stechpolster genannt wird. Auf demselben liege die Platte, ihr Gleichgewicht haltend, und bequem wird er mit ihr die nöthigen Bewegungen machen können.

Der Sitz des Kupferstechers ist gewöhnlich mit dem Gesicht gegen das Fenster, welches wo möglich nicht gegen Mittag gelegen sein darf. Das beste Licht wird ihm aus Mitternacht. Immer jedoch muß es gedämpft werden. Hiezu dient ein Blendrahmen am Fenster von dünnem

Papier. Durch dieſen bricht ſich das Augenlicht, und der Glanz des Kupfers wird matter und ſtiller.

Wir kehren zurück zur Stechart des Grabſtichels. — Von einer durchaus mit hohen Grabſticheln gearbeiteten Platte können 1500 vollkommene Abdrücke genommen werden. Die folgenden 1500 verlieren allmälig an Haltung, und das 4te Tauſend wird überhaupt grau, eintönig und ſchwach. Flach, d. h. mit dem niedern Grabſtichel verfertigte Platten geben um 1000 Abdrücke weniger.

Daß ein Kupferſtich lediglich durch Grabſtichel verfertigt worden, zeigen ſeine Striche, welche in Spitzen verlaufen, in ſich ſelbſt dünn und dick abwechſeln, und durchaus rein und ſcharf ſind. Punkte vom Grabſtichel ſind keineswegs rund, wohl aber länglich, und haben 2 Spitzen, eine ſchärfere nämlich und eine ſtumpfere.

Die Weiſe, mit dem Grabſtichel in Kupfer zu ſtechen, iſt die kunſtvollſte ſowohl, als auch die ſchwerſte und edelſte. Keine iſt wie ſie geeignet, alle Gegenſtände ſo genau und beſtimmt darzuſtellen; keine bietet dem ſie ausübenden Künſtler ſo viele Gelegenheit, hohes Talent und eine feſte, geübte Hand zu beweiſen. Nur bei der Landſchaft, wo Bäume und Erdreich beſondere Freiheit, ja ſelbſt eine künſtliche Unordnung fordern und eine Art Rauhigkeit walten darf, iſt der Grabſtichel minder am Orte, weil er, wenn auch noch ſo leicht und mit Freiheit gehandhabt, immer doch Spuren von Steifheit zurückläßt ſo wie eines Glanzes, welche der Behandlung des Gegenſtandes nicht angemeſſen ſind.

Die zweite Stechweiſe,

die mit der kalten oder trockenen Nadel, hat in ihrer Behandlung manches Aehnliche mit jener des Grabſtichels.

Wenn die Umriſſe nach der obigen Weiſe eingekratzt

worden, arbeitet man ebenfalls die Schatten mit scharf angeschliffenen Nadeln in das Kupfer hinein. So oft eine Classe von Strichen fertig, schabt man den emporgehobenen Grad rein hinweg und macht die zweite, und gleicherweise die dritte darüber.

Eine Platte von dieser Stechart gewährt nicht leicht mehr als 150 guter Abdrücke.

Die Striche der trockenen Nadel zeigen im Abdrucke sich eben so rein, als die von dem Grabstichel; allein, sind sie fest gezogen, selten so geschwungen, und meistens sehr zart, ja sogar mager. Die Puncte aus dieser Stechart erscheinen ganz rund und in völliger Reinheit.

Die Führung der trockenen Nadel verlangt gleichfalls Geschicklichkeit und vieljährige Uebung. Gerade Striche lassen sich in dieser Stechart zwar ziemlich leicht ziehen, desto schwerer aber gekrümmte, geschwungene Striche: weil, um letztere sichtbar in's Kupfer zu bringen, die Nadel dazu Gewalt brauchen müßte, starkes Niederhalten aber die Freiheit der Behandlung gar mächtig erschwert. Die zu leichte Hand aber ritzt das Kupfer mit der Nadel nur seicht, und bewirkt keine kräftigen, dunkelen Schatten. Dergleichen Partieen bereite man vor durch Radirung und Aetzung.

Zu kleinen Sachen ist diese Stechweise wohl zu gebrauchen, und die Carnation vermag sie ungemein weich zu geben. Ueberhaupt aber hat ein mit der trockenen Nadel gearbeiteter Kupferstich, aus kleiner Entfernung betrachtet, das Ansehen einer mit chinesischer Tinte fein gewaschenen Zeichnung.

Die dritte Stechweise.

Zur dritten Stechweise, nämlich der des Radirens und Aetzens, haben schon manche Künstler Eisen-, Messingblech-, auch Zinnplatten genommen; jetzt nimmt

man kupferne. — Nach kalkirter Zeichnung beginnt das Radiren. — Hierzu dienen verschiedene Nadeln, Radirnadeln genannt. Dies sind gut geglühte, spitzige Eisendrathstifte, in hölzernen, 5 Zoll langen Heften befestigt. Es giebt deren, stumpfer oder spitz angeschliffen, zu sechserlei Graden. Gemeiniglich reicht eine feine, eine grobe, und eine mittele zum Gebrauch.

Außer den Nadeln bedienen sich einige Künstler auch der Echoppe, eines Instruments, das der Radirnadel ähnlich, aber, fast wie ein Grabstichel, gekrümmt zu einer Spitze hinausläuft. Durch den etwas rund ausgehenden Anschliff der Echoppe vermögen sie, je nachdem sie dieselbe drehen und führen, die Striche fein zu ziehen, oder sie dick anschwellen zu machen. Erfunden ward das Instrument von Abraham Bosse, gebürtig aus Tours, als Kupferätzer berühmt, und gest. 1678 als Professor der k. franz. Malerakademie. Doch ist es heut zu Tage fast außer Gebrauch.

Mit den Radirnadeln nun geschieht das Radiren, d. i. es wird gezeichnet; wobei man gedoch nicht stärker niederhält, als eben vonnöthen, um die zu ätzenden Striche rein aus dem Firniß hervortreten zu lassen. — Nachdem die Platte radirt worden, wird sie geätzt. — Hierzu nimmt man das Aetzwasser. Dieses wird verschieden bereitet; doch ist es gewöhnlich Scheidewasser, mit Brunnen-, oder — und besser — mit Regenwasser vermischt. — Auch die Art ist verschieden, das Aetzwasser zu gebrauchen; doch ist die gewöhnlichste folgende. Es wird rings um die Platte ein etwa 1 Zoll hoher Bord oder Wall aus gelbem Wachse befestigt. Um aber diesen Rand undurchdringlich zu machen, wird er innerhalb mit dem Deckfirniß bestrichen, gewöhnlich bestehend aus Unschlitt, etwas gelbem Wachse,

einigen Tropfen Baumöls und, nachdem dieses wohl durchkocht ist, einigem Kienruß. Vor dem Gebrauche zerlöst man die Masse über Kohlen, und trägt sie auf mittels des Haarpinsels.

Desselben Deckfirnißes bedient man sich auch, die etwaigen Fehler der Radirung und unrecht aufgerissene Stellen zu bedecken, ehe die Operation des Aetzens beginnt. Bei Gegenständen endlich, wo dunkle und dunklere Massen auf lichtere folgen, hauptsächlich bei Landschaften, wo mehre Gründe (Plane) erscheinen, leistet der Deckfirniß besonderen Nutzen. Man gießt nämlich das Aetzwasser von der Platte herunter, trocknet dieselbe mit zartem Papier, und bestreichet die Stellen, welche im Ton und in der Wirkung lichter ausfallen sollen. Sodann gießt man das Aetzwasser wieder auf's Kupfer, damit es auch auf die übrige, noch offene Arbeit fortwirke. Auf diese Weise vermag man zweierlei, selbst dreierlei Töne hervorzubringen: indem die Stellen, auf welchen das Aetzwasser seichter wirkte oder tiefer sich einfraß, auch lichter oder dunkler im Abdruck erscheinen.

Feinere Arbeit braucht nur gelinderes Aetzwasser, gröbere stärkeres. — Wie lange das Aetzwasser auf der Platte zu stehen habe, läßt sich niemals bestimmen. Die Wirkung desselben richtet sich in ihrem Erfolge nach Wetter und Beschaffenheit der Arbeit.

Hat das Scheidewasser hinlänglich gewirkt, so gießt man es ab, entfernt den Wachsbord vom Rande der Platte, und reinigt solche auf glühenden Kohlen vom Firniße und Schmutze. Nun erscheinen alle die Striche, als wären sie eingegraben worden.

Die Anzahl der Abdrücke beruht auf der Radirung, ob selbige nämlich nachdrücklich oder schwach war. Eine schärfere Arbeit wird tiefer geätzt, und giebt überhaupt 500 gute, und eben so viele schwächere Blätter.

Leicht unterscheidet sich der geätzte Kupferstich von dem durch den Grabstichel. Die geätzten Striche sind durchaus rauh, und haben nie die Bestimmtheit und Reinheit der mit dem Grabstichel geschnittenen. Geätzte Striche sind ferner fein und auch stark; allein sie können in sich selbst nicht füglich abwechseln, d. i. aus dem Feinen zum Stärkeren (Genäherteren) anschwellen. Hätte ihnen aber auch die Schoppe diese Eigenschaft verliehen: so bleibt ihnen doch die erwähnte, unvermeidliche Rauhheit; und immer erscheinen die Linien, statt in's Spitze zu laufen, stumpf abgeschnitten.

Die Aetzkunst gewähret an Vortheilen Manches. Sie ist bald zu erlernen, geht geschwind von der Hand, und es können in ihr gewisse Gegenstände, als Landschaften, Thierstücke und Alles, wo viel Rauhes, Mattes und Abgebrochenes vorkommt, wo freie oder unbestimmte Umrisse, mit beständig abwechselnden Krümmungen, nöthig sind, entsprechender gearbeitet werden. Sie verschafft den Malern die leichten Mittel, ihre Malereien selbst in das Kupfer zu bringen und vervielfältigend auszustreuen; und unbestreitbar lassen uns ihre Radirungen mehr vom eigenthümlichen Geiste des schaffenden Meisters erkennen, als in fremder Individualität nachgemachte Copieen. — Von Nachtheilen jedoch im Gefolge der Aetzkunst führen wir an: die geringe Anzahl der gewonnenen Blätter; und daß, während einerseits die sehr zarten Töne der immer doch Rauhheit erzeugenden Aetzung nicht zu überlassen sind: andererseits das Scheidewasser es nimmer vermag, die starkbeschatteten Theile genugsam zu kräftigen.

Die vierte Stechart,

welche ätzt und mit dem Grabstichel beendigt, ist eigentlich nur eine Verbindung jener 3 erstern Weisen;

und da man zufolge dieser Verbindung die Gebrechen jeder einzelnen beseitigen und mit den Vorzügen der anderen wechselseitig ersetzen kann: so ist dieselbe in so fern von Nutzen, als sie zu allen Arten der bildlichen Vorstellung mit fast gleich gutem Erfolge anwendbar ist.

Der Künstler radirt das Bild in allen seinen Theilen, jedoch so, daß die Carnation, besonders in den mittleren Tinten, nur durch Puncte, die Schatten alles Uebrigen durch einfache Striche, selten durch Kreuzschraffirungen, gegeben sind, das Ganze aber stets von der größesten Zartheit erscheint.

Die Carnation aber, auch Carnatur oder Fleischhaltung, ist die Nachbildung des menschlichen Fleisches. Ton hingegen ist das, die innere Bedeutung des Bildes bezeichnende, Licht; und Tinte das Licht, das die eigentliche Farbe bedeutet.

Da, wo weniger der Grabstichel hintaugt, wo Leichtigkeit und Freiheit vorwalten sollen: kann die Aetzung aushelfen; wo die Aetzung nicht hinreicht, die gehörige Tiefe der Striche, vielleicht den Charakter glänzender Stoffe, zu bewirken, kann diese Mängel der Grabstichel heben; wo endlich, bei sehr zarten Partieen, Aetzung und Grabstichel nicht anwendbar sind, mag die trockene Nadel das Ihrige leisten. — Wer aber die Eigenthümlichkeit der Striche und Puncte der 3 ersten Stechweisen, wie sie auf dem Abdruck sich zeigen, kennt: wird leichtlich auch wissen, wodurch sich diese vierte bezeichnet.

Die Zahl der Abdrücke aus dieser Stechart ist nach Befinden verschieden. Mit der Aetzung stark beförderte, d. h. nur mit geringer Grabstichelarbeit versehene, Platten geben nicht viel mehr der guten Abdrücke, als die blos geätzten. Platten hingegen, wo die meisten geätzten Striche

durch den Grabstichel vertieft, und viele Kreuzschraffirungen lediglich mit ihm hinzugefügt worden, liefern, je nachdem wieder die Arbeit gröber oder fein, an guten Abdrücken 1000 etwa oder 1500, denen sich eine gleiche Anzahl anschließt, die aber schwächer ausfällt und unharmonisch erscheint. — Betreffend

die fünfte Stechweise,

mittels der Goldschmiedspunze, so wird dieses Instrument auf's bloße Kupfer angewandt, nachdem man jedoch vorher die Umrisse kalkirt hat.

Die Punze aber besteht in einem gehärteten Stahlstängelchen, 3 oder 4 Zoll lang, etwa eine Linie dick, an dem einen Ende rund oder oval zugeschmiedet, und platt abgeschnitten. Diese unterste Kante ist meist mit kleinen dichtstehenden Zacken versehen. Auch giebt es Punzen, die nur eine schärfere oder stumpfere Spitze besitzen.

Der Künstler hat ferner ein Hämmerchen, der Spitzhammer genannt, die Punze damit in's Kupfer zu treiben.

Die Anzahl der Abdrücke, die eine punzirte Platte gewährt, hängt ab von ihrer seichteren oder tieferen Arbeit; gewöhnlich aber sind es deren nicht ganz so viele, als eine Platte der mildesten Aetzung liefert.

Der punzirte Kupferstich aber charakterisirt sich dadurch, daß er aus lauter größeren und kleineren, runden und länglichen Puncten besteht, die aber niemals sonderlich scharf, und stets des Grades wegen unrein erscheinen.

Der Vorzug der in dieser Stechart verfertigten Blätter besteht in der sanftesten Verflößung der mehrfachen Schatten. Darum aber benutzt man die Punze, um Kreidezeichnungen wiederzugeben. Die Schummerungen des Rothsteins, der schwarzen Kreide, oder des Bleistifts erscheinen am besten

durch diese Stechart. Aber nur langsam geht sie von Statten, und lohnet nur kärglich die Mühe des Künstlers.

Die sechste Stechart,

die Schwarz- oder Schabkunst, besteht in Folgendem:

Nachdem die Platte gehörig geschliffen und polirt worden, wird sie mit dem Granirstahl bearbeitet. Granirstahl ist ein Werkzeug von der Form eines Stemmeisens, das auf der scharfen Kante dicht mit Zähnen besetzt ist. Die Franzosen nennen es berceau, des Schaukelns wegen, wodurch es gleich einer Wiege bewegt wird. Der Anschliff des Granirstahls besitzt einen aus dem Centrum von 6 Zollen gezogenen Perimeter. Eine zu grosse Rundung würde das Kupfer aushöhlen, eine mindere aber es nicht genug angreifen. Dies Instrument ward erfunden von Abraham Blooteling, 1634 in Holland geboren. Vor ihm hatte man zur Granirung der Platten gestählte Walzen, gleich Feilen behauen. — Mit diesem Eisen nun, senkrecht angesetzt, übergeht der Künstler die Platte nach Länge, Breite und den Diagonalen, und dies an die zwanzig Male. Zeit und Unverdrossenheit heischt diese Behandlung. Eine so granirte Platte aber liefert einen durchaus pechschwarzen Abdruck.

Es giebt eine gröbere und feinere Granirung: je nachdem die Zähne des Stahls stumpf oder scharf, weit oder dicht waren. Erstere hält mehre Abdrücke aus und giebt in den dunkleren Schatten eine saftige Schwärze; aber in den lichten Tönen werden die Punete des Granirstahls sichtbar, bei kleinen Ausführlichkeiten Hindernisse und immer eine widrige Wirkung erzeugend.

Wie aber bei dem Stechen und dem Radiren Alles zuerst im Lichte erscheint, die Schatten aber und dunkeln

Stellen in dem Kupfer sodann erregt und in dasselbe gegraben werden: so ist bei der Schabkunst Alles schon Schatten und erst die Lichter werden hervorgebracht. Hierzu braucht der Schabkünstler die Schabeisen. Diese haben die Dicke einer gewöhnlichen Messerklinge, 4 bis 5 Zoll Länge, ¼ Zoll Breite, und sind an dem einen ihrer Enden zu beiden Seiten schief und auf das Schärfste geschliffen. Der Schabkünstler braucht ihrer mehre, und sie sind blos durch den Winkel der Spitzen verschieden. Mit diesen Eisen schabt nun der Künstler an allen den Orten, wo er der Lichter bedarf, so lange das Rauhe der Granirung hinweg, bis er den erwünschten Grad des Tones erreicht hat. Je rauhgelassener die Stellen; desto schwärzer im Abdruck; je geschabter und glatt: desto lichter und rein.

Eine geschabte Platte pflegt 100 bis 150 Abdrücke zu liefern. Will man deren mehre, so bedarf's des Granirstahls und später der Schabeisen, um mittels derselben nach jeden 50 Abdrücken die Platte aufzuarbeiten, und so 3 bis 400 Abdrücke zu ziehen.

Das Charakteristische eines geschabten Kupferstichs findet sich vornehmlich in den etwas größeren Lichtmassen, wo man die Spuren des nach den verschiedenen Richtungen geführten Granirstahls in kleinen Puncten sowohl, als auch in dichtstehenden Kreuzchen gewahr wird.

Der Vorzug der Schabkunst liegt in der weichen, sanften Verflößung von Schatten und Licht. Weil es hier weder Striche giebt noch Schraffirungen, so erscheint ein geschabtes Blatt auf das Vollendetste verschmolzen und so, als wäre es mit dem Pinsel bearbeitet. Das Weiche und Milde, wie Nacktes, Haar und feines Gewand, wird durch diese Behandlung auf's Schönste erreicht. Die Mangelhaftigkeit der Schabkunst liegt in der Behandlung der Ausfüh-

lichkeiten. Den kleinen Details widersteht das Schabeisen. So oft auch Schabkünstler es versuchten, durch Burin oder Radirnadel Formenbestimmtheit darzulegen: so war doch stets diese Bemühung von geringem Erfolge. Denn die Magerkeit der so hinzugesetzten Striche contrastirte zu widerlich mit dem Schmelze der Schabkunst, und der harmonische Einklang litt.

Wenn jenem größten britischen Schabkünstler Richard Earlom es gelang, zuweilen Schraffirungen von Strichen und Puncten mit gutem Erfolge anzubringen: so dienen dieselben nicht sowohl, die Umrisse, am allerwenigsten in den Lichtmassen, zu bezeichnen, als vielmehr, um hier und da einen größeren Nachdruck und denjenigen Grad von Schwärze zu bewirken, welchen die von diesem Künstler angewandte sehr feine Granirung allein, selbst in ihrer ganzen Rauhigkeit, hervorzubringen nicht vermochte. Zudem sind diese Schraffirungen nicht mit dem Grabstichel scharf geschnitten, sondern auf eine originell leichte und freie Art hineingeätzt. — Die Behandlung

der siebenten Stechweise,

nämlich der le Blon'schen mit Farben, ist mit der Schabkunst in der Hauptsache gleich. Der Unterschied besteht nur darin: daß letztere zu Hervorbringung der Abdrücke lediglich Einer Platte bedarf, zur ersteren aber mehre gehören, deren jede mit einer besonderen Farbe gedruckt wird.

Zu jedem Gemälde nämlich, das man in der le Blon'schen Stechart bewerkstelligen will, werden mindestens 3 Platten erfordert, von denen die eine zur rothen, die zweite zur blauen, die dritte zur gelben Farbe, — als zu den Primitivfarben, — bestimmt ist. Zuweilen setzt man auch eine vierte, der schwarzen Farbe bestimmte, Platte hinzu.

Wir bemerken: daß durch die Vermischung dieser drei Hauptfarben verschiedene andere hervorgebracht werden. Roth nämlich und Gelb machen Orangenfarb; Roth und Blau Purpur und Violet; Blau und Gelb machen Grün. Die Mischung des Gelb, Roth und Blau bringt Schwarz, so wie nach Verhältniß alle andere Farben hervor.

Die feinen lichteren oder dunkleren Töne nun, theils in den Hauptfarben, theils in den aus diesen hervorgebrachten Mischungen, entstehen aus der tieferen oder seichteren Granirung der Platten. Wo diese nämlich die ganze Rauhheit ihrer Granirung behielten, wo folglich die Farbe tief sich hineinsetzen konnte, da fällt im Abdrucke ein dunkeler Ton aus. Wo hingegen das Eisen die Platte glatter geschabt hatte, die Farbe folglich nur seicht sich anlegen konnte: da zeigt der Ton sich sanfter und licht.

Hieraus schon geht hervor: daß jede der Platten vom Kupferstecher anders zu bearbeiten ist. Auf der zur blauen Farbe bestimmten Platte z. B. werden diejenigen Stellen ganz rauh gelassen, welche völlig blau ausfallen sollen; mehr oder minder geschabt jene, wo das Blaue mit der Farbe einer anderen Platte sich mengen soll; und rein auspolirt endlich diejenigen, auf denen Blau durchaus nicht erscheinen darf. Gleiches beobachtet man bei den übrigen Platten.

Die Farben, welche man bei dem Drucke gebraucht, müssen durchscheinend sein, so daß eine unter der andern hervorspiele. Sie können mit Nußöl abgerieben werden, noch besser aber ist das Mohnöl. Auch bedarf es dazu eines Zehntheils von zubereitetem Lithargyrum (Blei- oder Silberglätte). Zur blauen Farbe nimmt man Berlinerblau, zur gelben lichten Oker, zur rothen aber Lack, der mit zwei Theilen Karmin vermischt ward. Zu der etwa ange-

wandten schwarzen Platte dient die gewöhnliche Kupferdruckerschwärze.

Man druckt zuerst mit der blauen Platte; dann mit der gelben; endlich mit der rothen. Entweder macht man zuerst alle blauen Abdrücke, und druckt auf diese dann die gelbe und weiter die rothe Platte auf, oder man druckt auf jedes Blatt die drei Platten unmittelbar nach einander. Letztere Weise ist stets die bessere, weil durch sie die Farben feucht übereinander kommen und inniger dadurch sich zu verbinden pflegen.

Wie auf dem geschabten Kupferstiche in den größeren Lichtmassen Puncte und Kreuzchen, diese jedoch nur von der schwarzen Farbe, sich zeigen: eben so erscheinen dergleichen auch bei den durch die le Blon'sche Stechweise gewonnenen Blättern; nur sind sie hier von zwei und oft noch mehren Farben: weil fast jegliche Platte ihrer zurücklässt. Oft zeigt (und störend genug!) die Carnation sowohl gelbe, wie rothe und auch blaue Strichelchen. Wohl kommen, — wie wir unten nochmals besprechen werden, — geschabte Kupferstiche in bunten Farben vor, die, da sie nur mittels einer einzigen Platte gedruckt worden, welche am jedesmaligen Orte einzig die diesem bestimmte Farbe trug, die erwähnten Kreuzchen und Puncte auch nur von dieser einzigen Farbe erscheinen lassen. Doch stehen dergleichen Blätter zu jenen hinsichtlich dessen im Nachtheil, was man die Farbengebung des Mechanismus nennen kann; denn sie zeigen häufig Spuren des weißen Papieres.

Kommen wir nun auf den Vortheil der le Blon'schen Manier: so ist sie es, welche die Werke berühmter Maler in allen ihren Theilen nachzuahmen vermag, indem sie selbst das Colorit uns vor's Auge führt. Der Grabstichel, die Aetz- und die Schwarzkunst sind Jenglich, Gemälde mit den

meisten ihrer Schönheiten zu vervielfältigen. Wir bewundern an den Producten dieser Stechweisen die geistreiche Auffassung, die verständige Anordnung, die richtige und geschmackvolle Zeichnung, die technische Vollendung und den trefflichen Effect des Helldunkels: nur vermissen wir stets an ihnen den Reiz der verschiedenen Farben, der nicht selten einen großen Theil der Schönheit eines Gemäldes, aber z. B. bei Blumenstücken und Stillleben oft den wichtigsten Bestand ausmacht. Die le Blon'sche Stechart will auch dieser Foderung genügen; sie stellt nicht blos die Formen und Nüancen, sie stellt das Gemälde selbst uns dar. — Wenn,

die achte Stechweise

auf Kreidezeichnungsart anlangend, die Kupferplatte auf die bekannte Weise schwarz grundirt und die ganz vollständige und genaue Zeichnung der gespiegelten Platte aufgesetzt worden: so wendet, die Schraffirungen in das Kupfer hinein zu arbeiten, der Kupferstecher abwechselnd allerlei Instrumente an, als: eine Radirnadel, um damit die zur Aetzung bestimmten Umrisse und Schraffirungen zu punctiren; dann eine etwas abgestumpfte Doppelnadel; so wie eine eben so beschaffene dreifache, welche drei Puncte zugleich bewerkstelligt. Er nimmt ferner: den Mattoir, d. i. eine Gattung von Punze, wovon das eine Ende, das die Gestalt eines Würfels hat, mit kleinen, ungleichen, abgestumpften, zerstreut angebrachten Zähnen häufig besetzt ist. Er braucht dieses Instrument, die Schraffirungen zu verschummern. Es wird von einem hölzernen Hefte geführt. Er nimmt einen zweiten, dem ersteren ähnlichen, doch heftlosen Mattoir, ihn in die schon geätzte Platte mit dem Hammer zu treiben; dann die Roulette, bestehend aus einem kleinen, mit feinen Stacheln versehenen Cylinder, der

sich in einer, an einem hölzernen Hefte befestigten Achse herumdreht. Endlich faßt er nach einem Grabstichel, womit er zwei Puncte zugleich machen kann. Er bedient sich dieses Werkzeugs oder wohl auch des gewöhnlichen Grabstichels, um die Töne mit ineinanderfließenden Puncten zu verstärken.

Diese Instrumente nun, womit der Künstler nach den während der Arbeit sich darbietenden Fällen abwechselnd die auf den Firniß kalkirte Zeichnung bearbeitet, heben mit ihren Stacheln ꝛc. den Firniß hinweg: und alle Striche, Schraffirungen und Schummerungen erscheinen in Puncten und so, wie der Rothstift auf dem Papier sich auszudrücken pflegt.

Hierauf wird die Platte mit dem Scheidewasser geätzt, das, wie die Striche bei einer radirten Platte, hier die Puncte in's Kupfer hinein beizt.

Nach der Aetzung wird die Platte retouchirt, d. i. die zu offenen Schummerungen werden ausgefüllt, die kräftigen Striche und dunklen Töne übergangen und vertieft, und jene sanfte Schummerung, welche man dem Aetzwasser nicht überlassen durfte, auf dem trockenen Kupfer hinzugefügt.

Die in dieser Stechweise verfertigten Platten geben insgemein 5 bis 600 Abdrücke.

Bei dem Drucke gebraucht man zur schwarzen Farbe die gewöhnliche Kupferdruckerschwärze, zu der rothen aber gebrannten Sartinober. Dieser, so wie die übrigen, der Pastellmalerei entlehnten Mineralfarben werden mit Mohnöl abgerieben.

Das Charakteristische des Abdrucks der in dieser Stechweise gefertigten Platten ist: daß das Ganze aus lauter Puncten besteht, welche freilich nicht sehr ordentlich, rauh, grell, meist grob und entweder weitschichtig, oder völlig zusammengeronnen erscheinen.

Der Vorzug aber der Kreidezeichnungsart ist der: daß

dieſelbe ſehr glücklich zu freien akademiſchen wirklichen Kreidezeichnungen ſich eignet, und es ergeben ſich aus ihr Kupferſtiche, die einer Original-Röthelzeichnung ſo ähnlich ſind, daß man beide untereinander verwechſeln kann. Als Mangel hingegen drängt es ſich auf: daß durch die hier angewendeten Inſtrumente, und wären ſie auch noch ſo fein und klein, die zarten Ausführlichkeiten nicht mit Erfolg zu bewerkſtelligen ſind. Die Schummerung wird immer nachläſſig erſcheinen, die Striche breit und auffallend kühn.

Fein auspunctirte und geendigte Blätter liefert

die neunte Stechart,

die des ſogenannten engliſchen Punctirſtichs.

Dieſe iſt nur eine Verfeinerung der vorigen. Die Puncte werden hier mit der gewöhnlichen Radirnadel, und in den breiteren Schattenmaſſen mit der Doppelnadel bewirkt. Einige Künſtler ſetzen in den ſtärkſten Schattenpartieen Linienſchraffirungen hinzu, die ſie mittels der gewöhnlichen Nadel über die Punctirung hinweg nur aus einfachen Strichen bewirken.

Nun folgt die Aetzung. — Wo aber die Aetzung nicht ausreicht, den nöthigen Farbenton hervorzurufen, werden die Puncte hier und da mit dem Grabſtichel, dem einfachen oder dem doppelten, verbunden, vertieft und mit neuhinzugefügten dicht ausgefüllt. Mit ähnlichen Puncten, wozu man in den lichteren Tönen ſich auch der Nadel bedient, wird die noch übrige Aetzungsanlage überſchummert und ausgefüllt. Die Carnation aber und Alles, was ſehr zarter Behandlung bedarf, muß bei der Aetzung aufgeſpart und erſt ſpäter mit der trockenen Nadel und dem Burin in das Kupfer hinein gearbeitet werden. Um vollkommen fein die Schatten zu verſchummern, wenden Manche zuletzt noch ſowohl den Mattoir, als auch die Roulette an.

zweiten Ton hinein; und so fahre man fort, bis sämmtliche Tinten hervorgebracht worden. Dabei steht es zugleich in der Willkür des Künstlers, entweder mit den stärksten Schatten zu beginnen und nach und nach die schwächeren hervorzubringen: oder die schwachen Tinten zuerst zu ätzen und mit dem dunkelsten Grade zu schließen. Die erstere Methode jedoch ist die gewöhnliche.

Eine Platte von dieser Aetzung spendet der guten Abdrücke kaum mehr als 200. Sie werde warm gedruckt und sehr schonend behandelt.

Merkmal ist es von dieser Stechweise: daß ihre getuschten Schatten mit äußerst kleinen und sehr dicht aneinander gestellten hellen Flecken besäet sind. Diese erscheinen in den lichten Tönen nur sehr unmerklich; in den dunklern aber zeigen sie sich deutlicher, abwechselnd in Farbe, und scheinen ineinander verschwimmen zu wollen.

Als Vorzug rühmen wir von dieser Stechart: daß dieselbe, zumal wenn der Pechstaub sehr fein genommen worden, recht gut sich eignet, getuschte, lavirte Zeichnungen zu copiren; als Nachtheil tadeln wir: daß sie verwaschene, sanft gegen die Lichter auslaufende Tinten nicht hervorzubringen vermag. Keck hingesetzte, abgeschnittene Schatten sind ihr Gebiet. — Zu

der eilften und letzten der Stechweisen

endlich werden, wie zu der le Blon'schen, eben so viele Platten erfodert, als man Farben anbringen will; und auch diese sind dieselben, wie die le Blon'schen.

Die Bearbeitung der Platte geschieht durch Rolleisen, diese jedoch von feiner Granirung. Manche der Künstler gebrauchen auch noch ein Instrument, das einer dicken Radirnadel gleicht, statt der Spitze aber ein bewegliches Stachel-

nädchen hat. Sie führen solches mit beiden Händen: die rechte hält es in fast wagerechter Richtung, der Mittelfinger der linken drehet es um.

Alle Bearbeitung geschiehet auf's Trockne, und Aetzung wendet man nur in so fern an, als sie die Umrisse der Zeichnung besser hervorhebt.

Eine so bearbeitete Platte giebt von guten Abdrücken gegen 200.

Das Charakteristische anlangend, so zeigen die Blätter die lichten Schatten in solcher Feinheit, als wären sie mit Tusch lavirt worden; und, während sie den Blättern der vorigen Stechweise ähneln: entdeckt man an ihnen doch hie und da Spuren kleiner Ritzen, fast wie man solcher in den geschabten, von sehr fein granirten Platten herrührenden, Kupferstichen bemerkt. In den dunkleren Schatten zeigen sich die Puncte der gröber granirten Rolleisen deutlich. Das Bezeichnendste jedoch für diese Blätter sind die in sich verflößten Schatten, welche man mittels der übrigen Tuschmethoden niemals so zu bewerkstelligen vermag.

Kommen wir auf den Vorzug von dieser Stechart, so ist sie es, wodurch man fein ausgearbeitete, mit Tusch, Bister oder bunten Saftfarben lavirte Zeichnungen nachahmt; und man kann in ihr nicht blos abgesetzte Schattentöne, sondern auch verwaschene, gegen die Lichter sanft sich verlaufende Tinten, folglich vollendete Zeichnungen, hervorbringen.

Die Kupferstechmaschine.

Die Absicht, Kupferstiche schnell zu fertigen und wohlfeil zu liefern, veranlaßte die Erfindung der Kupferstechmaschine. Das maschinengebährende, speculative England erzeugte die erste, und sahe sich seit 1803 in dem

Besitz einer solchen. Doch hielten die Briten die Beschaffenheit derselben sehr geheim.

Es war um's Jahr 1804, als Nicolaus Jakob Conté in Paris eine Kupferstechmaschine von bedeutendem Umfange und trefflicher Einrichtung erfand. Conté war ursprünglich ein Maler, der sich aber in der Folge mehr mit der Physik, Chemie und Mechanik beschäftigte. In Aegypten, wohin er mit der Buonaparte'schen Expedition gekommen war, zeigte er sich als Mann von Genie und seltenen Erfahrungen. Nach seiner Rückkunft ernannte ihn der Minister Chaptal zum Director der Arbeiten der Commission, welche die Ausgabe der Description de l'Egypte zu besorgen hatte. Die eben so kostspielige als langwierige Fertigung der dazu nöthigen Kupferstiche leitete ihn auf seine Erfindung. Mittels derselben konnten Luft, Wasser, einzelne Stücke der alten Architektur und ähnliche Gegenstände nicht nur bestimmt dargestellt, sondern auch, vornehmlich in den sogenannten platten Tinten, vortrefflich ausgeführt werden, und dieses mit eben so geringer Mühe als Zeit. Bei diesen Tinten und dem sogenannten Grunde kommt nämlich das Wesentlichste auf die Geradheit der Linien, auf deren Parallelismus, und auf ihre gleichförmige Tiefe an: und hierbei vermochte der Mechanismus die ersprießlichsten Dienste zu leisten. Doch auch bei den wellenförmigen Linien gewährte jene Maschine dieselben Vortheile. Conté hatte sie mit eigenen Händen verfertigt und machte aus ihr kein Geheimniß. Mit Hülfe dieser Maschine hat die Commission für mehr als 300,000 Fr. Kupferstiche geliefert. Als Conté seine Erfindung auch auf die punctirten Linien ausdehnen wollte, überraschte ihn der Tod. Er starb gegen Ende d. J. 1805, 50 Jahre alt. Der erste Consul hatte ihn zum Ritter der Ehrenlegion

ernannt. Auch bei der Voyage de Constantinople ward Conte's Maschine gebraucht. Galet vervollkommnete dieselbe noch dahin, daß sie auch für runde Linien angewandt werden kann.

Dingler's polytechnisches Journal (Januarh. 1824.) giebt eine ausführliche Beschreibung und treue Abbildung derselben. Sie besteht nämlich aus einem Tische, auf welchen die Kupferplatte aufgeschraubt wird. Ein senkrecht angebrachtes Rad ist mit einem Zeiger versehen, welcher, wenn er gedreht wird, eine sehr lange, horizontal gestellte Schraube mit einem Lineal von Kupfer in Bewegung setzt, an welchem ein Wagen mit einem Griffel hinläuft, wodurch die parallelen Linien entstehen, deren Abstände verschieden sind, je nachdem der Zeiger an dem Rade, das in acht Bogen besteht, deren jeder wieder in zwei Theile getheilt ist, gestellt wird. Der Wagen trägt eine Feder mit einer Schraube, welche auf den Griffel wirkt und mit einem Zifferblatte nebst Weiser versehen ist, wodurch der Grad des Drucks bestimmt werden kann. Auch der Grabstichel läßt sich bei dieser Maschine anwenden; und wo man mit Aetzwasser gravirt, nimmt man statt des Griffels einen Demant. Will man zitternde Linien einschneiden, so nimmt man ein wellenförmiges Scheibchen; zu langen und großen wellenförmigen Linien aber eine große, nach einer bestimmten Figur ausgeschnittene, Kerbstange. Durch eine kleine Vorrichtung kann man auch convergirende Linien, und dadurch die Linearperspective hervorbringen; wie nicht minder durch Galet's Einrichtung runde Linien.

Man verfertigte mittels dieser Maschine Luft von 3 Fuß Höhe und 26 Zoll Breite mit regelmäßiger Abnahme von Oben nach Abwärts in 3 bis 4 Tagen, wozu man sonst und ohne diese Vorrichtung 8 Monate gebraucht haben würde;

eben so Wasserflächen von 3 Fuß, Hintergründe von 3 Fuß 8 Zoll.

Im J. 1815 ist auch die Beschaffenheit jener englischen, und unvollkommneren, Kupferstechmaschine bekannt geworden. Eine andere, von Schlick, einem Dänen, erfunden und gebaut, hat sich weniger brauchbar bewährt als die Conte'sche, mit welcher jetzt in Berlin Vorzügliches geleistet wird.

Die Stechmanieren.

Jede nun von jenen 11 Stechweisen, vor allen aber die ersten 4, giebt dem Künstler verschiedene sogenannte Stechmanieren, d. h. sich unterscheidende Weisen in der Bewerkstelligung und Behandlung des Stichs, an die Hand.

Diese Bewerkstelligung und Behandlung theilt sich ein in eine der Färbung oder des Tons, und in eine der Striche und Puncte oder der Technik.

Die Behandlung des Tons ist entweder halbschattirend, oder sie ist eine ausführlich schattirende. Die halbschattirende Behandlung nennt man diejenige, welche große strichleere Flächen und die Schatten von fast einerlei Farbe zurückläßt, folglich keine rechte Harmonie hervorruft, und deren Ergebnisse als Skizzen nur und freie Zeichnungen erscheinen; die ausführlich schattirende hingegen die, welche nur die höchsten Lichter weiß aufspart, alle Schatten aber gehörig nüancirt, folglich vollkommene Harmonie der Schattentöne bewerkstelligt, und ausgeführte Bilder bewirkt, an denen nichts als der Farbenschmelz mangelt.

Die Behandlung der Technik ist — wir sprechen zunächst von den 4 ersten Stechweisen — eine andere bei dem Stiche oder dem Schnitt, eine andere bei der Radirung und wenn man ätzt.

Die Behandlung des Stichs ist wieder eine verschiedene, je nachdem man halb schattirt, oder ausführlich schattirt.

1) Es ergiebt sich nun bei dem zu Stechenden und nur halb zu Schattirenden:

Die feine Manier, deren Hauptcharaktere folgende sind: Umrisse scharf bezeichnet; Striche sehr fein, ziemlich frei geschwungen, selten aber in der Dicke verschieden; Schraffirungen eng, etwas ungleich, in den dunkeln Stellen mit 3, zuweilen auch 4 Strichclassen übereinander; wo sich die Schatten gegen das Licht verlaufen, zuweilen kurze, feine, rundliche Strichelchen angebracht; Stoffe alle gleichartig behandelt. (In dieser Manier arbeiteten die meisten altteutschen Meister, wie Martin Schoengauer, Israel v. Meken, Franz v. Bocholt u. A. m.)

Die spießige Manier: Umrisse mit starken Strichen scharf bezeichnet; Striche überhaupt fein, in dunkeln Stellen stark, aber insgesammt steif und selten in sich selbst, der Dicke nach, abwechselnd; Schraffirungen nicht sehr eng und meist nur mit einer einzigen Classe von Strichen bewirkt, zwischen welchen sehr feine Mittelstriche (Entre-deux), jedoch nicht parallel, sondern etwas schief, angebracht werden; die zweite, sich kreuzende Classe ist sehr selten, die dritte fast niemals bewerkstelligt; Uebergänge der Schatten in die Lichter weder mit kurzen Strichen noch mit Puncten, sondern durch in scharfe Spitzen sich endigende Schattenstriche hervorgebracht; Stoffe alle gleichartig behandelt. (In dieser Manier arbeiteten die meisten altitalienischen Meister, wie Andreas Mantegna, Anton Pollajuolo, Johann Maria und Johann Anton da Brescia u. A. m.)

Die glänzende Manier (etwas verbreite halbschat-

tirende feine): Aeußerſte Umriſſe mit ſcharfen, aber feinen Strichen bezeichnet; Umriſſe dagegen, die in der Draperie Falten, in der Carnation Muskeln bezeichnen, größtentheils durch die Schraffirungen ſelbſt ausgedrückt; Striche fein, ziemlich frei geſchwungen, der Dicke nach in ſich ſelbſt abwechſelnd gleich denen in der feinen Manier; Schraffirungen eng, in dunkelen Stellen meiſt durch 2 Strichclaſſen, ſehr ſelten durch 3 oder 4, jedoch beſonders nett und glänzend, ausgeführt; bei den Verflößungen kurze, krumme Strichelchen, dieſe aber in geringer Anzahl, angebracht; Stoffe alle gleichmäßig behandelt. (In dieſer Manier begegnen die älteren teutſchen, niederländiſchen und franzöſiſchen Künſtler, welche auf die erſten alten Meiſter folgten, z. B. Albrecht Dürer, Lukas van Leyden, die meiſten ſogenannten kleinen Meiſter, ferner Leonhard Gautier, Stephan de Laulne, die Gebrüder Wierix u. Mehre.)

Die leichte Manier: Umriſſe mit größtentheils feinen, aber ſcharfen, Strichen bezeichnet; zuweilen auch die Falten der Draperie, ſelten aber die Muskeln der Carnation durch Umriſſe angegeben; Striche mittelfein, größtentheils frei geſchwungen, jedoch mehr mager als genährt und faſt durchgehends etwas rauh; Schraffirungen ziemlich eng, in dunkelen Stellen durch 2, auch 3 Strichclaſſen, aber etwas unordentlich und leicht, ausgeführt; Schatten zuweilen nur hier und da, zuweilen durchaus mit Grabſtichelpuncten erfüllt; bei Verflößungen ebenfalls und in den leichteren Schattentönen auch bei der Carnation Stichelpuncte angewandt; Stoffe alle gleichartig behandelt. (In dieſer Manier ſehen wir verſchiedene ältere teutſche und italieniſche Kupferſtecher, aber vorzüglich: Marc-Antonio Raimondi, Marc von Ravenna, Auguſtin de Muſis genannt Veneziano, die Geſchwiſter Ghiſi, Nicolaus Bautrizet

oder Beatricio, Julius Bonasone, Jakob Caraglio, den Meister mit dem Würfel.)

Die freie Manier (veredelte leichte): Umrisse nicht selten durch feine Striche bezeichnet, öfter noch mit den Schattirungen hervorgebracht; Striche größtentheils rein, genährt, frei, der Dicke nach abwechselnd in sich selbst, bei den Verflößungen aber spitz; Schraffirungen ziemlich weit, in dunklen Stellen durch 2, selten durch 3 Strichclassen, jedoch ordentlich, dabei auf eine freie Art, ausgeführt; Stoffe alle gleichmäßig ausgedrückt. (In dieser Manier erblickt man Cornelius Cort, Augustin Carraccio, Franz Villamena, Cherubim Alberti u. A. m.)

Die kühne Manier: Umrisse blos durch Schattirungen hervorgebracht; Striche sehr rein, genährt, der Dicke nach in sich selbst abwechselnd, nach den Muskeln und Falten kühn geschwungen und bei den Verflößungen spitzig; Schraffirungen weit, ordentlich, folgend den Vertiefungen und Rundungen; oft durch eine Strichclasse allein, in den dunkleren Stellen durch 2, fast niemals aber durch 3 Strichclassen ausgeführt; Stoffe alle gleichartig behandelt. (In dieser Manier, welche dem Genius und der Kunstfertigkeit Spielraum beut, arbeitete zuerst der große Galzius. Ihm folgte darin sein Schüler Johannes Saenredam; ferner that ihm nach Lukas Kilian, Johannes Müller u. A.)

Die parallelschraffirende Manier: Umrisse mit verflößten Schatten sanft ausgedrückt; Striche äußerst rein, sehr in sich selbst der Dicke nach abwechselnd, kühn geschwungen, bei den Verflößungen spitzig; Schraffirungen weit, ordentlich, sehr selten den Vertiefungen und Erhöhungen folgend, oft aber rund um die Form, die sie bezeichnen sollen, jedoch immer mit einer einzigen

Classe parallellaufender Striche, ausgeführt, welche durch wechselnde Feinheit und Anschwellung die mancherlei Schattentöne hervorbringen; Stoffe alle gleichartig ausgedrückt. (Diese Manier handhabte ihr Erfinder Claudius Mellan. Ihm folgten Franz Spierre, Thourneiser u. Mehre.)

2) Bei dem zu Stechenden aber und ausführlich zu Schattirenden ergiebt sich:

Die fein ausfüllende Manier, deren Hauptcharaktere folgende sind: Umrisse materisch blos durch die Schatten ausgedrückt; Striche von verschiedener Dicke, aber durchaus mehr zart als genährt, übrigens rein und frei geführt; Schraffirungen überhaupt eng, in der Carnation mit feineren, in anderen Stoffen mit stärkeren Strichen ausgeführt; den Schatten, mit Ausnahme allein der lichteren, durch zwei-, drei-, auch vierfach übereinander geführte Strichclassen zu den lebhaftesten, kräftigsten Tönen verholfen; die in den sich kreuzenden Schraffirungen befindlichen weißen Fleckchen größtentheils durch Stichelpuncte fein ausgefüllt; Stoffe alle gleichartig oder doch nur unmerklich verschieden ausgedrückt. (Diese Manier gebrauchten: Lukas Vorstermans, Paul Pontius, Scheide und Boethius Bolswert u. A. m.)

Die Gittermanier: Striche von verschiedener Dicke, im Allgemeinen aber mehr genährt als fein; der Dicke nach wohl in sich abwechselnd, sehr rein, und bei den Verflößungen gegen die Lichter in sehr feine Spitzen verloren; Schraffirungen ziemlich weit und fast durchgängig nur aus 2 Strichclassen bestehend, die sehr nett, größtentheils aber vollkommen kreuzweis gezogen werden und sich in ein Gitter gestalten. Dieselben nicht immer nach den Erhöhungen und Vertiefungen geführt, sondern oft beinahe gerade über die verschiedenen Formen hinweg. Um

aber ſowohl dieſe Formen ſelbſt, als auch ihre abwechſelnden Schattentöne gehörig zu bezeichnen, werden dieſelben Striche, die in den lichten Stellen fein ſind, nach Erfordern in den dunkleren ſo breit angeſchwellt, daß dadurch allein die ſchönſten Uebergänge von Ton zu Ton entſtehen; in den dunkelſten Stellen nur, vorzüglich in den Gründen, zuweilen eine dritte Strichclaſſe gezogen; Stoffe faſt alle gleichartig behandelt; nur bei der Carnation in den Schatten, welche aus einer einfachen Schraffirung beſtehen, gewöhnlich zwiſchen den Strichen dieſer Schraffirung ordentlich gereihete Stichelpuncte angebracht. Bei der Draperie allein erſcheinen die Puncte ſelten, und dann meiſt in den Mitteltinten angewandt. (In dieſer Manier ſieht man Blätter von Cornelius Bloemaert, Michael Natalis, Franz Spierre, de la Haye, Wilhelm Vallet, Stephan Baudet, Franz von Poilly, Gerhard Edelink, Robert Nanteuil u. A.)

Die ſtoffbezeichnende Manier: Umriſſe maleriſch, blos durch die Schattirungen ausgedrückt; Striche nach Erfordern zart oder genährt, gerade oder frei geſchwungen, rein oder in's Rauhe fallend, ſpitzig verlaufend oder ſtumpf geendiget; Schraffirungen bald eng, bald weit, und nach Befinden entweder einfach, oder zwei-, wohl auch dreimal über einander geführet. Die einfachen Schraffirungen zuweilen klar gegeben, zuweilen entweder durch Mittelſtriche, oder durch Stichelpuncte ausgefüllt, welche letztere wechſelsweiſe länglich, rund, ſpitzig ſind; Stoffe verſchiedenartig ausgedrückt. Carnation, Kleidung, Geſtein, Erdreich, Holz, Metall, Wolken, Waſſer ꝛc. von der jedesmal bezeichnendſten Behandlung. (In dieſer, der Kunſtfertigkeit genugſam Spielraum gewährenden, Manier haben ſchöne Werke geliefert: Gerhard Edelink, Anton Maſſon, Cornelius Vieſcher, Johann Jakob Balechou, Georg Fried-

nich Schmidt, Johann Georg Wille, Jakob Schmutzer, Franz Bartolozzi, Johann Georg Müller, Johann Hall, Johann Keyse Sherwin, Wilhelm Sharp u. A. m.)

Die parallelschraffirende Manier: Schraffirungen stets einfach, niemals gekreuzt; Striche nicht fortlaufend rein geschnitten, sondern oft sich verdünnend und wieder anschwellend, von sägeartigem überhaupt und rauhem Ansehen; übrigens nicht nach den Erhöhungen und Tiefen, sondern meist gerade über die Formen hin gezogen; jeglicher Schattenton durch Feinheit oder Anschwellung des Striches gegeben; alle Stoffe gleichartig behandelt. (In dieser Manier begegnen uns deren Erfinder, Marc Pitteri, dann Franz Piranesi, Johann Anton Pasquali, Johann Anton Faldoni, Johann Cattini und noch einige wenige italienische Meister.)

Die punctirende Manier: Diese nur in der Carnation angewandt, welche durchaus durch Grabstichelpuncte und sehr kurze Striche, die nach Erforderniß feiner oder stärker, wie auch mehr oder minder ineinander verwebt sind, ausgeführt wird. (Diese Manier gebrauchte namentlich Johann Baulanger.)

3) Hingegen bei dem zu Radirenden und nur halb zu Schattirenden ergiebt sich:

Die nette Manier: Die Arbeit größtentheils Aetzung; die Spuren der feinen sowohl, als auch der stumpfen Nadel nur unmerklich, und Alles wie mit einer einzigen Spitze radirt; Striche im Allgemeinen nett; Schraffirungen ordentlich; Schatten gewöhnlich nur durch 2, sehr selten durch 3 Strichclassen hervorgebracht; Grabstichelarbeit gering und nur in einigen Strichen an den dunkelsten Stellen, welche mit dem Grabstichel vertieft worden sind; ganze blos geschnittene Strichclassen bei-

nahe nirgends; trockene Nadelarbeit faſt eben ſo ſelten; Stoffe alle gleichartig behandelt. (In dieſer Manier arbeiteten größtentheils Leo d'Aven, Johann Anton da Trento, die Meiſten der Schule von Fontainebleau, ingleichen Theodor v. Thulden, Anton Tempeſta, Matthias Merian u. A.)

Die flüchtige Manier: Die ganze Arbeit lediglich geäzt; Striche flüchtig, beinahe von gleicher Dicke: ſo daß ſie mit einer und derſelben Nadel gemacht erſcheinen; Schraffirungen unordentlich, ſelten nett, meiſt weit, am öfterſten nur aus 2, ſeltener aus 3 Strichclaſſen beſtehend; des Grabſtichels ſehr ſelten, der trockenen Nadel faſt nie eine Spur; Stoffe alle gleichartig behandelt. (In dieſer Manier erblickt man: Guido Reni, Simon Cantarini da Peſaro, Eliſabeth Sirani, Johann Baptiſt Tiepolo; auch Rembrand, Johann Livens, Wilhelm Ernſt Dietrich und viele andere Maler arbeiteten ſo.)

Die ausdrucksvolle Manier: Figuren charaktervoll; die Striche aber, welche die Umriſſe derſelben bezeichnen, ſo abwechſelnd: daß ſie zuweilen dadurch allein, beſonders in der Draperie, ſtatt einer ſchmalen Schattirung dienen; breitere Schattenmaſſen größtentheils durch eine einzige Claſſe von Strichen bearbeitet, die insgemein nach den zu bezeichnenden Formen laufen und durch den Wechſel in Feinheit und Stärke verſchiedene Schattentöne hervorbringen; gekreuzte Schraffirungen ſeltener und nur dann angebracht, wenn ſo viele Figuren und Gegenſtände vorkommen, daß man die Vordergründe vor den zurückweichenden Planen durch eine blos einfache Schraffirung nicht anders auseinander zu ſetzen vermag, als in die Figuren ꝛc. des Vordergrunds durch allzugenährte Striche Rauhheit, ſelbſt Undeutlichkeit, hineinzubringen; Figuren und Sachen müſſen ſehr klein ſein; Arbeit überhaupt bald mehr, bald

minder durch Aetzung befördert; Schoppe und Nadel hin und wieder durch Grabſtichel verſtärkt und da, wo ſich die Striche verlaufen, zugeſpitzt; trockene Nadel auch zuweilen, ſeltener jedoch als der Grabſtichel, und weniger in den Figuren als anderwärts angebracht; Stoffe alle gleichartig behandelt. (In dieſer Manier waren thätig: Jakob Callot, Stephan della Bella, Abraham Boſſe, Sebaſtian le Clerc, Iſrael Silveſtre, Remigius Cantagallina, de Son, Dominic Barriere, Daniel Chodowiecky u. A.)

4) Bei dem zu Radirenden, aber ausführlich zu Schattirenden:

Die feine Manier: Striche fein und frei; Schraffirungen eng, unordentlich, ſelten nett, in dunkelen Stellen nach Erfordern aus 2, 3, auch 4 Strichclaſſen beſtehend; Stich zuweilen mehr, zuweilen minder durch Aetzung befördert; in ſelbigem aber ſtets, zu Bewirkung der Harmonie, entweder Grabſtichel, oder trockene Nadel, oft auch beides zugleich, angebracht: wo dann der Grabſtichelarbeit mehr, der von der trockenen Nadel weniger Statt hat; Verflößungen zu bewirken, ſowie Schraffirungen auszufüllen, bald mehr, bald weniger Puncte und Striche genommen; Stoffe alle faſt gleichartig behandelt. (In dieſer Manier arbeiteten Viele: Rembrand, Johann Georg van Vliet, Georg Friedrich Schmidt, Wenzeslaus Hollar, Peter Soutman u. A. m.)

Die punctirende Manier: Striche nach Beſchaffenheit mehr oder minder fein, aber mit Freiheit geführt; Schraffirungen insgemein nett, ordentlich und beſtehend aus 2, auch 3 Claſſen von Strichen; dieſer Strichclaſſen faſt ſtets nur die zwei erſtern gehet, die dritte gewöhnlich mit Grabſtichel, wiewohl etwas unrein, bewirkt; Carnation entweder gröſtentheils, oder ganz, theils durch

geätzte Puncte bearbeitet, theils durch solche der trockenen Nadel; Schraffirungen hie und da mit kurzen Strichen des Burins oder der Nadel, überall aber mit Nadelpuncten ausgefüllt; alle Stoffe, Carnation ausgenommen, fast gleichartig behandelt. (Diese Manier handhabten: Johannes Morin, Peter del Po, Alexis Loire, Michael Corneille, Anton Garnier, zum Theil auch Peter Soutman.)

Die stoffbezeichnende Manier: In der Behandlung überhaupt sehr ähnlich mit derjenigen gleichen Namens in dem ausführlich zu schattirenden Gestochenen. Freilich ist die Anlage hier weniger oder mehr durch Aetzung befördert, dieser Aetzarbeit jedoch zu einem höhern Glanze und einer größeren Reinheit verholfen durch Uebergehung und Verkleidung mit Grabstichel. Gewöhnlich nur die stärkeren Striche, und niemals mehr als 2 Classen der Schraffirungen geätzt. Schraffirungen entweder Strich für Strich mit Grabstichel übergangen, und sie daher so rein und fast so nett erscheinen lassend, als wären sie nur geschnitten; oder sie ganz ohne Grabstichel gelassen, da sie dann freilich kraftlos und rauh erscheinen. Dritte Strichclasse in den dunkelen Stellen, sodann sämmtliche Zwischenstriche oder Entre-deux, endlich auch gewöhnlich die zarten Schraffirungen blos mit dem Grabstichel ausgeführt. Auch trockene Nadel mehr oder minder, am öftersten aber in den Stellen, welche aus sehr zarten, mit zitternder Hand gleichsam gefühlten Schraffirungen bestehen, angebracht. Puncte sowohl mit Grabstichel, als auch mit trockener Nadel hie und da, am häufigsten in der Carnation, angebracht. (In dieser Manier begegnen: Gerhard Andran, Robert van Oudenaerde, Nicolaus Dorigny, Bernhard Picart, Carl, Philipp und Ludwig Simoneau, Heinrich Simon Thomassin, Johann Philipp le Bas, Peter

Philipp Choffard, Dominic Cunego, Johann Volpato, Jakob Frey, die Preißler [Georg Martin, Johann Martin und Johann Georg], Joseph Wagner und sehr viele Andere.)

Der Kupferdruck.

Wenn die Platte durch den Kupferstecher fertig geworden ist, wird sie durch den Kupferdrucker gedruckt.

Man druckt auf Taffet, Atlas, feine Leinwand, Pergament und Papier. Das Gewöhnlichste ist das Papier. Das tauglichste Papier aber darf weder zu hart noch zu weich, und muß mehr dick sein als dünn. Auf dem dünnen, ungeleimten Papiere, das man zum gewöhnlichen Bücherdruck verwendet, fallen die Abdrücke matt und schmutzig aus und werden in kurzer Zeit gelb, weil die flüssigen Theile der Druckerfarbe durchschlagen und sich zwischen den Strichen ausbreiten. Das zu sehr geleimte, harte Schreibpapier zieht die Farbe aus den feinen Strichen der Kupferplatte nur halb, oder gar nicht heraus, und die Abdrücke erhalten daher das Ansehn, als wären sie von einer schon stark genutzten Platte abgezogen worden.

Ehe das Papier zum Drucke verwendet wird, muß es in Blätter von der erforderlichen Größe zerschnitten, und sodann gefeuchtet werden. Man nimmt 6 bis 8 Blätter auf einmal, ziehet sie durch einen mit reinem Wasser gefüllten Trog, legt sie alle gleich aufeinander, und beschwert sie zwischen 2 Bretern mit einem Gewicht. So bleibt das Papier so lange, bis dessen Leimung sich hinlänglich aufgelöst hat; was in 2 bis 3 Tagen geschieht. Hierauf zieht man es, zu 4 oder 6 Blättern jedesmal, zwischen 2 Wolltüchern durch die Presse, um es zwar feucht und erweicht, aber nicht durchaus naß zum Drucke zu verwenden.

Zu bemerken ist: daß der Kupferdrucker das angefeuch-

tete Papier an keinem zu warmen Orte stehen lassen darf. Es geräth nämlich durch die Wärme zu leicht in Gährung, verliert seine weiße Farbe, und bekömmt hie und da grüne Flecken. Ein Gleiches ereignet sich auch: wenn das Papier zu lange angefeuchtet stehen bleibt; und der Kupferdrucker feuchte davon nicht mehr an, als er in 2, und höchstens 3 Tagen zu verarbeiten vermag.

Die gewöhnliche schwarze Farbe zum Kupferdrucken ist die sogenannte Frankfurter-Schwärze, welche man mit einem Firniße fein abreibt, der aus reinem, bis auf ein Viertheil eingesottenen Leinöle besteht. Das Ganze muß speckig und zähe sein, damit es sich aus den Strichen der Platte nicht zu leicht herauswischen lasse. Die Farbe wird auf die Platte zuerst mit einem, entweder aus Flanell, oder aus feinen Leinfetzen verfertigten, Ballen, welcher Tampon heißt, aufgetragen; das Ueberflüssige derselben mit einem Leinfetzen hinweggenommen; das Kupfer endlich mit einem in Salzwasser genetzten Lappen dergestalt abgewischt, daß zwar die Striche wohlgefüllt bleiben, alles Uebrige aber gänzlich beseitigt wird.

Dies ist die gemeine Art, Kupfer zu drucken, welche das Kaltdrucken genannt wird. Sie geht geschwind von der Hand, aber die Abdrücke fallen unrein und matt aus, und die Platten selbst nutzen sich durch die Reibung des nassen Lappens schneller ab.

Platten von Werthe werden warm gedruckt, welche Art zu drucken in Teutschland auch die französische genannt wird, weil sie aus Frankreich zu uns gekommen ist. Der Unterschied besteht darin, daß die Kupferplatte auf einen eisernen Rost, unter welchen eine mit Gluthasche gefüllte Kohlenpfanne gestellt ist, gelegt und so erwärmt wird: damit die aufgetragene Farbe besser schmelzen und

ſelbſt in die feinſten Striche und Punete ſich einſetzen könne; und daß, ſtatt des naſſen Lappens, das Ueberflüſſige der Farbe zuerſt mit einem trockenen und feinen Leinfetzen behutſam hinweggenommen, hierauf aber die ganze Platte mit dem ſtets gleich niedergehaltenen Ballen der Hand gewiſcht wird.

Von der Geſchicklichkeit und Accurateſſe des Druckers im Wiſchen hängt ein großer Theil der Schönheit eines Abdruckes ab. Wiſcht er ungleich, hier ſtark, dort ſchwach: ſo verliert der Kupferſtich ſeine Haltung; wiſcht er die Platte durchaus zu ſcharf: ſo fallen die zarten Stellen faſt unſichtbar aus und der ganze Stich verliert ſeinen Einklang; läßt er der Platte zu viel Saft: ſo giebt ſie einen rauhen oder, wie man ſagt, kothigen Abdruck, auf welchem zuweilen, am öfterſten aber bei den engen Schraffirungen, die Striche wie zuſammengeronnen ſich darſtellen.

Wir deuten an: daß mit der trockenen oder kalten Nadel gearbeitete Platten nie anders, als mit der ſchonendſten Behandlung und warm gedruckt werden dürfen.

Außer den ſchwarzen Abdrücken giebt es auch, ungerechnet die bunten, rothe, von Zinnober und Mennig; dunkelrothe, von Florentiner-Lacke; blaue, die mit Berlinerblau gemacht ſind.

Wenn die Platte nun auf die eine oder die andere Art mit Farbe gefüllt und hierauf gewiſcht, nach dem Handwerksausdrucke, eingemacht, iſt: wird ſie mit der Rückſeite auf das Laufbret der Preſſe gelegt, mit einem Blatte des gefeuchteten Papieres, dann mit einigen Bogen Löſchpapier, endlich mit einem zwei- oder dreifach übereinander gelegten Wolltuche bedeckt, und ſo ſammt dem Laufbrete zwiſchen den zwei Walzen der Preſſe hindurchgezogen. Hierauf nimmt man das Tuch und Löſchpapier wieder hinweg, löſet behutſam den Abdruck von der Platte,

und der Kupferstich ist fertig. Da aber das feuchte Papier alle Farbe aus der Platte an sich zieht, so muß dieselbe für jeden folgenden Abdruck insbesondere wieder eingemacht werden.

Kalt gedruckte Kupferstiche werden zur Trocknung auf dem Boden ausgebreitet, oder auf Schnüre gehängt; warm gedruckte hingegen Blatt für Blatt zwischen wohlgeglättete Pappen gelegt und diese alsdann zwischen 2 Bretern so lange mit Steinen beschwert, bis sich die Feuchtigkeit aus dem Papier in die Pappendeckel gezogen hat. Unterläßt man bei den warm gedruckten Kupferstichen dieses Verfahren, so erhalten die Abdrücke bei dem Trocknen Bäuche und Aufwürfe, die man ihnen nur benehmen kann, wenn man sie, und zwar jeden einzeln, auf ein Bret naß aufspannt oder, von Neuem gefeuchtet, auf eine polirte Kupferplatte legt und abermals durch die Presse zieht.

Die Schraffirung.

Noch gedenken wir der Erklärung des oft schon erwähnten Wortes: Schraffirung.

Schraffirungen nennt man die neben einander gesetzten, sich auch bisweilen durchkreuzenden, Striche, wodurch die Schatten ausgedrückt werden. Und wie die Schatten gemeiniglich von der dunkelsten Stelle gegen das Hellere zu allmälig schwach werden: so läßt man auch bei den Schraffirungen die Striche sich von dem Dunkelsten gegen das Helle hin nach und nach verdünnen und zuletzt dieselben in die feinsten Spitzen verlaufen.

Die Schraffirung ist einfach: wenn auf einer Stelle die Striche parallel neben einander hin laufen. Sie ist doppelt: wenn sie sich durchkreuzen. Im ersteren Falle erscheint das Weiß oder das Helle zwischen zwei Strichen; auch wie ein weißer Strich, der von dem Dunkeln gegen

das Helle zu allmälig ſich ausbreitet. Im anderen Falle wird der helle Grund zwiſchen den Schraffirungen in kleine, gerade oder verſchobene, rautenförmige, Vierecke getheilt. Die erſtere Manier erſcheint ſpröder und härter, und man gebraucht ſie darum auch nur zur Schattirung feſter Körper von matterer Oberfläche, wie des Steins, der Erde, des Holzes u. dgl. — Auch giebt es eine Schraffirung, wo das Weiße zwiſchen den Strichen noch mit ganz kleinen, abgeſetzten Strichen, zu Verſtärkung des Schattens, ausgefüllt wird.

Es erfodert eine gute Schraffirung Leichtigkeit, ja ſelbſt Kühnheit; nicht minder aber auch Sorgfalt, Umſicht und Tact.

Ausbildung des Kupferſtichs.

In der italieniſchen Schule.

(Fortſetzung.)

Von Italien aus — rufen wir dem Gedächtniß zurück — betrachteten wir dieſen techniſchen Bereich; und Italien war es, wo um die Mitte des 16. Jahrhunderts, was jener Bereich zu dieſer Zeit an Hülfsmitteln gewährte, von einem Georg Ghiſi und Aeneas Vico oder Vighi mit bewährter Umſicht, geläutertem Geſchmack und wahrem Künſtlertalent ergriffen ward, um mit Reinheit und ruhiger Größe den Muſtern eines Raphael und Michel Angelo nachzuſtreben.

Während jedoch dieſes geſchah, arbeitete in demſelben Italien ein anderer Künſtler daran, die Kupferſtecherei auf

Abwege zu bringen. Dies war Julius Bonasone, etwa 1510 zu Bologna geboren, wie Vico und Ghisi Schüler des großen Marc-Antonio, ein Mann von außerordentlichem Talent. Allein er hatte das Unglück, Lehrling eines erwiesenen Manieristen gewesen zu sein. Nur seiner inneren Disposition und dem Raimondi verdankte er es, daß er nicht selbst auf diesem Abwege verharrte. Niemals jedoch hat er es über sich gewonnen, ein Blatt mit ausdauernder Sorgfalt zu Ende geführt, oder ein Vorbild treu wiedergegeben zu haben. Seine Kupferstiche scheinen von der schnellen Hand eines feurigen Malers gestochen zu sein, der weniger sich müht um den Namen eines geschickten Kupferstechers, sondern von dem Verlangen beseelt ist, der Welt Kupferstiche zu überliefern, die durch das, was sie malen, interessiren. Er stirbt um 1580.

Ein Mann, wie Bonasone, mußte der Kunst Gefahr bringen. Immer mehr verliert sich der Adel der Formen und mit den Formen die Reinheit des Vortrags; beides verwildert, und zuletzt coquettirt man noch mit dessen Vernachlässigung.

Wie weit aber diese Verderbtheit gegangen und wie schnell sie um sich gegriffen: können wir an den Werken des Julius Sanuti sehen, noch Zeitgenoße des Bonasone. Was nämlich dieser Meister auch gegeben: es trägt den Stempel der Sittenlosigkeit der Erfindung, des Hinabsinkens der Zeichnung zu einer Verränktheit, und der Liederlichkeit des Stiches so wie der Behandlung.

Giovanni Battista Franco, genannt Semoleo, geboren zu Udine, Maler, vermochte nicht, den Verfall der Kupferstechkunst zu hemmen; obschon er sich edlere Gegenstände vorsetzte, als in seiner Zeit Sitte geworden, und der flüchtigen, ja wüsten Art des Radirens nicht folgte, sondern dieses oft zu der Genauigkeit des Grabstichels er-

hob. — Die Aetzkunst aber war den Italienern durch Franz Mazzola oder Mazzuoli, genannt Parmeggiano, einem Maler, um 1530 bekannt geworden. — Wäre dem Franco gelungen, was er beabsichtigte: die vorzüglichsten Antiken Roms, Statuen sowohl als auch Bauwerke, welche er sorgfältig gezeichnet, in einem Kupferstichwerke herauszugeben, so würde vielleicht dem um sich greifenden Verderben Einhalt geschehen sein. Allein er starb, ehe dieses Unternehmen zur Reife gedieh, muthmaßlich 1580.

Wir bemerken, daß, da das Radiren von jedem Künstler, wenn er wohlerfahren im Zeichnen, sehr bald zu erlernen ist, diese Manier fast auch von allen Kupferstechern nebenbei, sowie von vielen Malern, getrieben worden sei. Der Werth aber der in dieser Stechweise geleisteten Arbeiten ist weniger etwa in der Behandlung, d. h. in einer kunstreichen Führung der Striche und Schraffirungen, oder in der geschickten Hervorbringung der Wirkung des Aetzwassers ꝛc., sondern vielmehr in der Zeichnung und in deren geistigen Bedeutung zu suchen.

Theilen wir die Künstler überhaupt, welche radirend gearbeitet haben und arbeiten, in 2 Classen: in solche, welche ihre Blätter ganz allein mit der Radirnadel verfertigten, bei denen der kleine Zusatz von Grabstichel- oder trockener Nadel-Arbeit nicht in Betrachtung kommt; und in solche, welche ihre geätzten Blätter mit dem Grabstichel oder der trockenen Nadel auf malerische Art mehr oder minder übergingen.

Es erscheinen aber die Blätter Dieser Zeichnungen ähnlich, welche auch durch Schatten und Licht ihre Wirkung machen; da hingegen die Blätter Jener leicht hingeworfene Zeichnungen vorstellen, ohne besondere Wirkung des Schattens und des Lichts.

An die Künstler der zweiten Classe erinnern uns hier für Italien: Mazzuoli Parmeggiano und Franco Semoleo. Des Parmeggiano Nadel ist leicht und flüchtig, er radirte als Maler, und es brachte dieser Meister in seine Arbeit eine absichtliche Unordnung der Striche, die sich einer Art von Nachlässigkeit nähert, aber eine Manier darstellt, welche effectvoll und geistreich ist. Semoleo's Behandlung ist sehr verschiedenartig und läßt ihn einestheils jener ersten Classe von Künstlern zugehören, welche Alles mit der Radirnadel und dem Aetzwasser ausführen; anderntheils reihet sie ihn durch mehr und mehr, wenn auch etwas frostigen, Grabstichel dieser zweiten Classe an. Seine Zeichnung verletzt die Proportion, doch Sorgfalt und Richtigkeit erkennt man in den Extremitäten.

An die Meister aber jener ersten Classe, welche allein mit der Radirnadel arbeitete, wird bald uns mahnen Guido Reni.

Zwar ist nicht bekannt, wer zuerst darauf verfallen, auf das Kupfer die trockene Nadel allein anzuwenden und so eine neue (die oben aufgeführte 2te) Stechart zu begründen. Jedoch hat man Ursache zu glauben, daß Andreas Schiavone, genannt Meldolla, geb. 1522, Maler zu Venedig, und gest. daselbst 1582, der erste Künstler gewesen, der dieses Verfahren in Ausübung gebracht hat. Wenigstens ist nicht zu bezweifeln, daß dieser geschickte und sich hohe Vorbilder wählende Künstler seine sämmtlichen Kupferstiche, wenn gleich nicht auf Kupfer-, sondern auf Zinnplatten, durchaus mit trockener Nadel gearbeitet hat. — Uebrigens wissen wir keinen ausgezeichneten Künstler Italiens, der diese Stechweise rein gehandhabt hätte.

Als der Raphael'sche Geist aus der Kunst entflohen, blieb von derselben nur die Hülle zurück. In der Malerei

machen breite Pinselstriche, weitläufige Composition und große Massen sich Platz. Die Maler, denen es jetzt mehr um die Verbreitung ihrer Erfindungen, als um die künstlerische Ausführung derselben zu thun ist, greifen fast sämmtlich nach der, in ihrer Anwendung leichten und fördernden, Radirnadel; und dadurch sinkt die Kupferstechkunst immer tiefer.

Nennen wir 3 Vorzügliche der Maler, welche mit der Radirung entweder kalte Nadel, oder Grabstichelarbeit verbanden. Der Erste ist: Anton Tempesta, geb. 1555 zu Florenz, gest. 1630. Die Leistungen dieses Meisters haben bei allen ihren Fehlern im Ganzen noch Verdienste genug. Seine Kupferstiche verdienen wenigstens als Studien mit Achtung betrachtet zu werden. Der Zweite ist: Joseph Ribeira (Rivera), genannt Spagnoletto, geb. 1588 zu Xativa (dem heutigen San Felipe), unweit Valencia in Spanien, nach einigen Biographen aber 1593 zu Gallipoli im Neapolitanischen. Seine Zeichnung war richtig, seine Darstellung rein, seine Schraffirungen sinnreich und berechnet, und seine Nadel eben so leicht und abwechselnd, als geschmackvoll und entsprechend; dabei mit so wenigem Grabstichel vermischt, daß sich derselbe im entferntesten nicht hervordrängt, welches aber dennoch vollkommen hinreicht, um über das Ganze Einklang, Anmuth und Kraft zu verbreiten. Der Dritte, Stephan della Bella von Florenz, geb. 1560, gest. 1654, brachte bei den zusammengesetztesten Sujets eine freie, markige, malerische Behandlung, bei der Landschaft aber Haltung und Gefühl in Anwendung.

Wir kehren zurück zu der Kupferstechkunst mit dem Grabstichel.

August Carraccio, geb. 1557 zu Bologna, gest. 1602 zu Parma, erst Goldschmied, dann Kupferstecher,

ausgezeichnet an Talent und Bildung. Durch seinen Lehrer, den Holländer Cornelius Cort, der sich in Rom niedergelassen und hier eine Schule errichtet hatte, mit den Fortschritten der Kupferstechkunst jenseits der Alpen; und namentlich bei den Niederländern, bekannt: beginnt er mit Ernst, dieselbe bei seinen Landsleuten, wie auf Adel des Gedankens und Reinheit der Form, so auf eine kunstreiche und geregelte Behandlung zurückzuführen. Durch Ausbildung der Schraffire oder der Strichlagenverbindung und durch die Anleitung, die Striche selbst auf das Mannigfaltigste nach den Erfordernissen des Gegenstandes, welcher vorliegt, zu beugen und zu schwingen: erweitert er den Aufgabenkreis für den Künstler und die Ausführbarkeit durch Kupferstechkunst.

Franz Villamena, geb. zu Assise um 1566, gest. zu Rom um 1626, ein anderer Schüler des Cornelius Cort. Schönheit und Einfachheit des Grabstichels walten in seinen Blättern; doch läßt er letzterer die Schranken überschreiten: weshalb seine Kupferstiche nur halbvollendeten Zeichnungen ähneln. Auch sind seine Umrisse nicht ohne Manier.

Im J. 1568 giebt Hieronymus Fagivoli, Kupferstecher zu Bologna, Blätter in der, durch Julius Campagnuola bereits Anfangs desselben Jahrhunderts bekannt gewordenen, Stechweise mit der Goldschmiedspunze heraus, die er nach guten Vorbildern copirt und mit dem Grabstichel unterstützt hatte. —

Die Achtsamkeit auf den Grabstichel beginnt jetzt, auch auf die Radirnadel sich überzutragen, in welchen angenehme Leichtigkeit mit regelrechter Sorgfalt verschmilzt. — Und Guido Reni ist es, der dieses schafft. Dieser große Maler, geb. 1575 zu Bologna, arbeitete viel in Rom, und starb 1642 in seiner Geburtsstadt. Er führte eine

freie, leichte und sehr geschickte Nadel, seine Zeichnung war eine höchst reine, und aus seinen Blättern wehete der zarte Geist seiner schönen Gemälde.

Es bedurfte nunmehr, wenn die Kunst nicht wieder hinabsinken sollte, derselben fortwährend Ideen zuzuführen, die sie würdig beschäftigten, und eines Technikers, der voll Beflissenheit dasjenige in Anwendung brachte, was seine Vorgänger erfanden.

Ein solcher war Peter Sante Bartoli, geb. 1605 zu Perugia, gest. 1670. Grabstichel, kalte Nadel und Aetzung zu der schönsten Zusammenwirkung vereinigend, wendet er den Blick, da die Malereien seiner Zeit ihm keine Aufforderung darbieten, nach den plastischen Werken der Vorzeit hin, welche ihm als um so willkommnere Gegenstände für die Kupferstechkunst erscheinen, da ihr hoher Geist so überzeugend in ihre Formen gelegt ist. Daneben gewahrte er wohl, daß unter jenen Werken das Basrelief, da es den Uebergang der Plastik zur Malerei bildet, die analogischste Aufgabe für den Kupferstecher sei. Sante Bartoli zeichnete daher mit Fleiß und Geist die trefflichsten alten Basreliefs Roms, und gab solche in mehren zusammenhängenden Werken heraus. Auch Raphaels Arbeiten, besonders die in Basreliefstyl gedacht waren, wurden von ihm gestochen. — Zeigt sich nun gleich in Bartoli's Werken die Auffassung der Antike nicht in ihrer ganzen Tiefe und Reinheit: so sind dieselben doch immer eine bedeutsame Hinweisung auf den Geist der Antike; und sie waren es, welche der Kunst einen festen Anhaltepunct in dem eigenen Bereiche darboten, von welchem aus sich dieselbe wieder emporzuschwingen vermochte.

Fand doch in den Künstlern ein solches Mißverstehen der Natur Statt, daß die ruhige Schönheit derselben von

ihnen unerkannt blieb, und Manier die Meißen so völlig verblendete und ihren Sinn dermaßen gefangen nahm: daß ein unvorbereitetes Zurückführen derselben zu dem reinen Naturquell unmöglich war. Die Antike nun trat jetzt als die Vermittlerin zwischen den verirreten Kunstsinn und die Natur: denn die wahre Antike ist ja reine Naturanschauung, durch den geläuterten Menschengeist gegangen, und frei geworden auf diesem Wege von jeglicher Willkür. Doch behaupten wir nicht, daß dieses sogleich dergestalt geboten, und eben so schnell ergriffen worden sei. Denn es bedurfte noch einer langen Zeit und wiederholter vielseitiger Zurechtweisungen. Eben so wenig behaupten wir, daß die Kunst sogleich vollkommen wieder auf richtigen Weg gebracht, das Rettungsgeschäft alsbald vollendet gewesen sei. Sie tappte noch jezuweilen im Unklaren und verzögerte sich selbst.

Simon Cantarini da Pesaro, weil er bei Pesaro 1612 geboren ward, des Guido Reni talentvollster Schüler, tritt, die Radirnadel, nicht aber mit ihr den Burin handhabend, ganz in die Fußtapfen seines gepriesenen Lehrers, Richtigkeit und Reinheit seiner Zeichnung, Anmuth und Adel seinen Gestalten verleihend. Er stirbt zu Verona 1648. — Ihm schließt sich an Peter Testa, genannt Lucchesino, weil er zu Lucca geboren i. J. 1617. Er war Maler, der aber, ob er gleich auch zuweilen mit seiner Radirung Grabstichel und trockene Nadel verband, dennoch sich einer nicht tadelfreien Nachlässigkeit hingab. — Diesem folgt, eher Genie als Technik beurkundend, Joseph (bei Manchen Johann) Diamantini, blühend zu Venedig gegen Ende des 17. Jahrhunderts. — Julius Carpioni, ein Maler, geb. 1611 zu Venedig, schließt sich jener zweiten Classe der Aetzkünstler an, welche zugleich Burin oder kalte Nadel gebraucht. Seine Zeichnung, ob-

schon nicht in allen ihren Theilen rein, ist dennoch gut, sein Instrument fest und geistreich, seine Behandlung auffallend breit und offen. Er stirbt 1674 zu Verona.

In dieselbe Kategorie gehören die Maler: Salvator Rosa, genannt Salvatoriello, geb. bei Neapel 1615, ausgezeichnet in der Landschaft. Seine Nadel erinnert an Peter Testa, aber seine Behandlungsweise ist ungebundener. Er starb zu Rom 1673. — Johann Benedict Castiglione, auch blos Benedetto genannt, geb. 1616 zu Genua. Dieser Künstler führte eine gleichsam spielende, anmuthige, malerische und geistvolle Nadel, und beurkundete eigenthümliche Schönheit durch eine treffliche Darstellung des Helldunkels. Er starb zu Mantua 1670. — Bartholomäus Biscaino, geb. zu Genua 1632, gest. schon in seinem 25sten Jahre. Richtigkeit im Entwurf, Geist in der Vollendung, Sicherheit in den Mitteln charakterisiren die Leistungen des jugendlichen Künstlers.

Schalten wir ein in Betracht der im Lauf des 17. Jahrhunderts erfundenen Schabkunst: daß die Italiener außer einigen Unbedeutenden keinen Schabkünstler aufweisen, welcher hier angeführt zu werden verdiente.

Ein eigenes Verfahren beim Gebrauche des Grabstichels erschafft der Kupferstecher Marc Pitteri, ein Venetianer, geb. 1703, gest. 1767. — Dieser arbeitete nicht, wie von den Meisten geschah, mit Strichen, die sich verschiedentlich kreuzten: sondern er überzog seine Platten mit leichten perpendikulären oder diagonalen Linien, welche er sodann, nach Erforderniß, durch kleine Drucker vom Grabstichel mit einer Gattung verlängerter Punete überfuhr, um Umriß und Formen, Lichter und Schatten wohl zu bestimmen.

S. Bartoli fand Nachahmer und Nacheiferer; und

ſo wirkte dieſes Meiſters Einfluß fort, ſowohl auf die Kunſt überhaupt, als auf die Technik des Stichs insbeſondere.

Von denen, die in ſeine Fußtapfen traten, gebührt Erwähnung den Brüdern Aquila, Kupferſtechern aus Palermo und arbeitend zu Rom. Sie blüheten im Beginn des 18. Jahrhunderts. Peter Aquila, mehr Techniker im Bereich ſeiner Kunſt, iſt weniger glücklich in Werken des Geiſtes. Farao Aquila aber folgt mit geweckterem Geiſte dem gegebenen Beiſpiel; er verſteht den Wink der Antike, und ſticht Statuen und Basreliefs mit großem Erfolg.

Franz Bartolozzi, zu Florenz geb. 1730, bethätigt jung ſchon ſeinen Beruf zu der in einer neuen Glorie ſtrahlenden Kunſt. Geiſt und Technik durchdringen ſeine Werke, und bewahren ihm die Aufmerkſamkeit ſeiner Landsleute, als er frühe Italien verläßt.

Treu dem Vaterlande und reinem Kunſtſtreben bleibt der treffliche Volpato, geboren 1738 zu Baſſano. Aeußerſt ſchätzbar ſind ſeine Blätter nach Raphael, in denen er auf's Glücklichſte die Radirnadel mit dem Grabſtichel zu verbinden weiß. — Es bilden ſich unter ſeiner Leitung treffliche Zeichner und kunſtreiche Stecher: während er eine Ausgabe der Raphael'ſchen Logen und Arabesken veranſtaltet und Jenen ſo die Werke einer großen Vorzeit anempfiehlt, welche nicht durch auffallende Gegenſätze von Schatten und Licht, durch Gaukelſtellungen u. dergl. imponiren: wohl aber durch begründete Gediegenheit Vorbilder zu ſein verdienen. In Betreff der Technik unſrer Kunſt aber verbreitete ſich durch Volpato eine ſorgfältigere Ausführung und das Rückſichtnehmen auf maleriſchen Effect, inwiefern dieſer nicht blos auf Colorit beruht, ſondern auf der Luftperſpective, ſowie auf Vertheilung des Schattens und Lichts. — Volpato ſtirbt 1803.

Ueberhaupt betrachteten es die Kupferstecher seit jener Zeit, da die Coloristen begonnen hatten, mit der Aetzung die ihnen eigene malerische Ausführung zu verbinden, namentlich seit der Mitte des 17. Jahrhunderts, als eine Angelegenheit: auch ihrerseits nicht nachzubleiben, und gesellten der Nadel mit entschiedener Achtsamkeit den Grabstichel bei. Es hatte sich unter ihren Händen jene 4te Stechweise erzeugt, die das Geätzte mit dem Burin beendigt und Blätter ergiebt, welche der ganz mit Grabstichel ausgeführten Arbeit kaum nachstehen. Sie will jedoch nur von wohleingeübten Kupferstechern betrieben sein. — Wie wir dieselbe bei Volpato sehen, finden wir sie auch, und hoch ausgebildet, wenn wir mehr von Bartolozzi sprechen; und bald begegnet es uns gleichermaßen an Cunego, Morghen, Folo, Bertelini, Gandolfi, Anderloni und Longhi.

In Volpato's Sinn, Geist und Verfahren ging ganz ein der an Jahren ältere Dominic Cunego, geb. 1727 zu Verona, gest. 1800; und das, was derselbe nach Michel Angelo herausgegeben hat, ist das Vorzüglichste beinahe von Allem, was bis jetzt nach diesem Meister gestochen worden ist.

Unter denen aber, die, was sie geworden, ganz dem Volpato verdanken, ist der Ausgezeichnetste: Raphael Morghen, geb. 1758 zu Neapel, und in der Folge lebend zu Florenz. — Wenn wir Volpato das Verdienst zuerkennen müssen, daß er zuerst unter seinen Landsleuten einer malerisch-harmonischen Wirkung nachgestrebt: so müssen wir Morghen den Ruhm zugestehn, dieses bis zu einer noch unübertroffenen Vollkommenheit ausgebildet zu haben. Raphael Morghen ward durch Verhältnisse der erste italienische Kupferstecher, welcher im Portrait den Effect des Gemäldes hervorzubringen suchte und sich bemühte, die Darstellung

auch der Beiwerke bis zu der täuschendsten Nachahmung zu treiben.

Volpato's zweiter Schüler, der sich zum großen Meister erhebt, ist der Venetianer Johannes Folo, arbeitend zu Rom. — Das Streben dieses Künstlers richtet sich vornehmlich auf großartige Formen und kräftigen Vortrag; doch läßt er auch, wo es deren bedarf, die weichere Behandlung nicht fallen.

Mehr zu Morghen's gefälliger Manier neigt sich Peter Bettelini; während sich wieder Peter Anderloni mehr des Ausdruckes der Formen befleißigt, je zuweilen aber auch dem Glanze des Stiches fröhnt.

Der zu Florenz geborene Ludwig Sabatelli, ein Maler, Vieles zu Rom arbeitend; desgleichen der in Rom thätige Bartholomäus Pinelli radiren verdienstlich, ihre Aetzarbeit mit dem Grabstichel oder der trockenen Nadel unterstützend. Ihnen schließt sich an der geistreiche Luigi Rossini.

Karl Lasinio, ein Venezianer, macht sich um's J. 1780 durch Ausübung der mehre Jahrzehende vorher erfundenen le Blon'schen Stechweise bemerkbar.

Die französische Crayonmanier (oben die 8te Stechart) sah kaum jemals sich in Italien betrieben.

Die englische Punctirstechart (oben die 9te) steht sich, außer von dem England und der britischen Schule anheim gefallenen Franz Bartolozzi, nur von unbedeutenden Italienern geübt.

In den Jahren 1758 und 1759 erblickt Italien durch den in Florenz arbeitenden Teutschen: Johann Adam Schweickard, geb. zu Nürnberg 1722, mehre Blätter, welche als Vorläufer der um ein Jahrzehend später erfundnen le Prince'schen (oben die 10te Stechweise bildenden)

Erzeugnisse gelten dürfen. Schweickard arbeitete sie für das Werk: Raccolta di cento pensieri div. di Ant. Dom. Gabbiani, pitt. fiorent. Firenze 1762. Fol., herausgegeben von Ignat. Heine. Hugford; und sie zeigten sich als leicht lavirte Zeichnungen, von einem einzigen, höchstens von 2 schwachen Tönen. Die getuschten Tinten darin waren, ohne Zwischenmittel, blos durch das, dem ledigen Kupfer aufgegossene, Aetzwasser bewirkt, und die wenigen stärkeren, meistens schmalen, Schatten durch kleine Raspeln, oder durch Grabstichel- und Nadel-Puncte hinzugefügt.

In Gemeinschaft mit diesem Teutschen aber arbeiteten für dasselbe Werk und auf die nämliche Weise die italienischen Stecher: Sante Pacini, Carl Gregori, Anton Cioci, Andreas Scacciati, Johann Baptist Galli, Johann Baptist Cipriani, Maler; Vincenz Vangelisti, welcher zu Paris bei Johann Georg Wille lernte und nach den Zeichnungen seines berühmten Lehrers diese Aquatinta-Manier übte; und endlich Ignazius Heinrich Hugford, der Herausgeber selbst, ursprünglich ein Maler.

Endlich die Farbentuschweise oder Aquarellmanier (oben als 11te Stechart) ist, sowie sie überhaupt in Frankreich selbst erfunden worden ist, so auch fast allein das Eigenthum weniger französischer Künstler geblieben.

Meister, wie: Giovita Garavaglia, Pietro Fontana, Ignazio Pavon, Porporati, Rosaspina, Pietro Bonato, Palmerini, Rainaldi, Rampoldi, Joseph Benoglio, Antonio Giberti, Carlo Dallarocca, Bisi, Toschi und Andere bewahren in Italien der Kupferstechkunst mit dem Burin bis auf die neueren Tage einen ehrenvollen Platz; erblicken sich aber in einer großen Künstlergemeinde, da Viele mit ihnen, zum Theil mit lobenswerthem Erfolg, sich in die Kunst theilen.

Die außerordentliche Verbreitung der Kupferstecherei hat zwei hauptsächliche Gründe. Der eine ist: daß in neueren Zeiten die vornehmsten Meister Werke von solchem Umfange unternommen haben, daß sie sich zu deren Ausführung geschickte Gehülfen bilden mußten, welche das blos Mechanische der Arbeit zu verrichten verstanden; was aber immer diese Zöglinge Vieles lernen ließ und sie allmälig für das wahrhaft Künstlerische erzog: eben so, wie dies in den älteren Zeiten mit den Malern der Fall gewesen ist. Der zweite Grund der Vermehrung der Kupferstecher ist der Verfall der Malerei; denn da diese herrliche Kunst Weniges mehr leistete, was eine hohe Theilnahme zu erregen im Stande gewesen wäre, das wenige Vorzügliche aber durch Seltenheit im Preise dermaßen stieg, daß es nur noch für eine kleine Anzahl von Kunstfreunden erreichbar ward: so erhöhte sich die Liebhaberei zu einer Kunst, welche anerkannte Meisterwerke des Pinsels vervielfältigend überlieferte, und deren Producte sich zu verschaffen leicht jeder Kunstfreund die Mittel besaß.

Diese Art aber des Einlehrens der Kupferstechkunst; daß ferner die nun in Masse erzeugten Werke derselben mit einem Heißhunger aufgegriffen wurden; endlich selbst des trefflichen Morghen's Manier: Alles dieses ließ die Gefahr befürchten, daß erstere in Italien sich zu einer einseitigen gestalten und lediglich ihren technischen Theil ausbilden möchte, indeß der die ächte Kunst athmende, geistige, der Malerei sie würdevoll zugesellende einschlummere. Vor dieser Gefahr scheinen die Italiener jedoch durch ihren Landsmann Joseph Longhi, geb. 1768 im Kirchenstaate, gest. unlängst zu Mailand, gesichert worden zu sein. Nicht nur, daß dieser Meister in jeder Art des Stichs Proben der höchsten technischen Vollendung ablegte, er lieferte zu-

gleich den Beweis: daß die Technik und wie sie stets dem Geiste des Bildes untergeordnet sein, immer nur der Form dienen, stets nur dieser Ausdruck verleihen müsse. In jener Stechart, wo sich Radirung mit kalter Nadel oder dem Grabstichel verbindet, übertrifft Longhi selbst die früheren großen Meister. Ein Meister aber, welcher den Mechanismus seiner Kunst so vollkommen besitzt, wie Longhi, ohne sich dadurch verführen zu lassen, mit ihm glänzen zu wollen; welcher, wie Longhi, bei Allem doch nimmer den Hauptzweck aus dem Auge verliert und stets nur der Intention huldiget; welcher endlich, wie er, die Seele seines Originals in ihren geheimnißvollsten Tiefen ergründet und so ihr Formen zu verleihen strebt: ein solcher Künstler scheint uns das Ziel, nach welchem gerungen werden soll: höchste Ausbildung der Kunstmittel und innigste Vereinigung dieser mit ihrem erhabenen Zwecke, auf das deutlichste erkannt und unbestreitbar erreicht zu haben. — Wie Longhi die Kunst aufgefaßt, was er von ihr wußte, wie er sie geübt: das hat er angefangen, auch mit dem Kiele in der Hand uns darzulegen. Er starb als beginnender Schriftsteller seiner Kunst. —

Werfen wir zum Schluß einen Blick auf das Schicksal der Kunst in dem neuesten Italien.

Weder eine größere Aufmunterung beförderte in der letzten Periode die Productionskraft der Kunst, noch erstickte dieselbe eine kältere Vernachlässigung. Daran aber war der heftige Conflict der verschiedenen Meinungen und Interessen Schuld, welchen die politische Stellung Italiens hervorrief und der den Sinn für Anderes in Beschlag nahm. Und noch dauert der Kampf der Ansichten, hier offener, dort versteckter, und die Aufregung der Gemüther in der schönen Halbinsel von den Alpen bis zum Meerbusen von

Tarent fort; und selbst dem redlichen Willen Derer, die helfen können, wird es schwer sein, bei der Unklarheit der Wünsche und Ansprüche, einen dauernden Zustand herbeizuführen, welcher, als der für Italien gedeihliche, von den Neapolitanern wie von den Lombarden, von den Römern wie von den Sicilianern dankbar anerkannt werde. Doch wenn einst jener Widerstreit sich versöhnt, der jetzt auf äußere Stellung gerichtete Blick selbstgenügsam in das Heimische gekehrt sein wird: dann wird auch der Kunst wieder in Italien eine zärtlichere Sorgfalt und eine heit'rere Pflege zu Theil werden.

Ausbildung des Kupferstichs.

2) In der teutschen Schule.

Blicken wir nunmehr nach Teutschland zurück: so sehen wir neben Dürer einen zweiten großen Meister sein Haupt erheben. Lukas Kranach, (geb. 1472 im Bamberg'schen, gest. 1553 zu Weimar), Maler wie Dürer, versucht sich auch in der Kupferstechkunst; findet aber bald, daß sie nicht das Feld seiner Thätigkeit werden könne: da er seinen Beruf zum großen Coloristen fühlt. Nur 6 Blätter gab er heraus. Sie zeigen eine damals ganz beispiellose Freiheit, ja Kühnheit des Vortrags; und immer möge man glauben, daß sie Dürer'n zur Nachahmung gereizt und auf die Erfindung des Radirens gebracht haben.

Die mehresten Schüler Albrecht Dürer's lieferten größtentheils sehr kleine und sehr fein gearbeitete Kupferstiche.

War ihnen doch ihr großer Lehrer hierin vorangegangen mit seinem Schwertknopfe Maximilian's, seinem h. Hieronymus vor dem Kruzifix und seinem Urtheil des Paris — Spuren noch von jenen Erzeugnissen der Miniaturisten, welche man in die Gebetbücher geklemmt trug. Sie haben deshalb den Namen: kleine Meister (Petits-maitres) erhalten, und die Genanntesten derselben sind: Ludewig, nach Anderen Lukas, Krug, bei den Franzosen: der Meister mit dem Kruge, ein Nürnberger, gest. 1535; Albrecht Altorfer, ein Schweizer, Maler zugleich, setzte sich zu Regensburg, und starb daselbst muthmaßlich 1538; Hans Sebald Beham, gebürt. aus Nürnberg, gest. um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Frankfurt am Main. Er ist es, der von den Franzosen Hisbins genannt wird, weil sein Monogramm die Buchstaben H S B ineinandergeschlungen enthält. Weiter gehört vorzüglich den kleinen Meistern an: Johannes Brosamer, auch Broßhammer, blühend zu Fulda zwischen 1537 und 1550. Auch werden unter dieselben gezählt: Jakob Binck, nach Einigen aus Nürnberg, nach Anderen aus Köln, geb. um 1490, gest. um 1560; Heinrich Aldegrever oder Aldegraf, von Einigen auch unter dem Namen Albert von Westphalen verstanden, unter welchem jedoch Andere wieder einen zweiten Künstler annehmen, ist geb. 1502 zu Soest, arbeitete, wie man weiß, nach 1555, und starb in seinem Vaterlande; Augustin Hirschvogel aus Nürnberg, ursprünglich Glasmaler, gest. etwa 1560; Bartholomäus Beham oder Boehm, Boeheim, aus Nürnberg, Bruder des Hans Sebald, geb. 1502, gest. 1540; Georg Pens oder Penz, ebenfalls ein Nürnberger, war thätig zwischen 1530 und 1550, starb zu Breslau.

Wir bemerken: daß viele Kunstfreunde die Zahl der kleinen Meister weiter ausdehnen, indem sie zu den hier Angeführten, welche alle teutsche Künstler und Dürer's Schüler waren, noch mehre hinzufügen. Sie fangen die Miniaturisten schon in der Mitte des 15. Jahrhunderts an, und beschließen dieselben gegen das Ende des 16. Jahrhunderts. Immer sind die Meisten Teutsche, die Besten aber aus Oberteutschland und der Schweiz.

Der größere Theil dieser sogenannten kleinen Meister hält sklavisch an dem fest, was ihm überliefert oder gelehret worden; die 5 Letzteren jener Künstler aber tauchen bedeutsam auf, sich einen weiteren Wirkungskreis und eine würdevollere Stellung bereitend.

Binck nämlich ist es, welcher in seinen Blättern mehr den erfahrenen Zeichner erkennen zu geben sich bestrebt, als den mühevollen und in dieser mühevollen Sorgfalt seine Aufgabe erblickenden Stecher: obwohl er auch in dieser letzteren Hinsicht nichts weniger als nachläßig genannt werden darf. Er ist Einer der Ersten unter den Teutschen, welche sich in der Kunst des Kupferstechens der Reinheit und Anmuth der Formen zugelenkt haben.

Aldegrever macht ebenfalls rühmliche Fortschritte in der Zeichnung, namentlich in den Umrissen der nackten Körper, so wie nicht minder in einer freieren und in ihrer Wirkung erfolgreichen Strichart.

Hirschvogel greift zur Radirung und bringt diese nun erst erfundene Kunst auf das glücklichste in Gebrauch. Er handhabt in seinen Arbeiten eine bewunderungswerthe Freiheit; was sich in seiner Darlegung und in seinen Formen beweist.

Wohl glimmt jetzt leise auch unter den Teutschen ein Streben auf, den wohlerworbenen Mechanismus der

Ueberhaupt betrachteten es die Kupferſtecher ſeit jener Zeit, da die Coloriſten begonnen hatten, mit der Aetzung die ihnen eigene maleriſche Ausführung zu verbinden, namentlich ſeit der Mitte des 17. Jahrhunderts, als eine Angelegenheit: auch ihrerſeits nicht nachzubleiben, und geſelleten der Nadel mit entſchiedener Achtſamkeit den Grabſtichel bei. Es hatte ſich unter ihren Händen jene 4te Stechweiſe erzeugt, die das Geätzte mit dem Burin beendigt und Blätter ergiebt, welche der ganz mit Grabſtichel ausgeführten Arbeit kaum nachſtehen. Sie will jedoch nur von wohleingeübten Kupferſtechern betrieben ſein. — Wie wir dieſelbe bei Volpato ſehen, finden wir ſie auch, und hoch ausgebildet, wenn wir mehr von Bartolozzi ſprechen; und bald begegnet es uns gleichermaßen an Cunego, Morghen, Folo, Bertelini, Gandolfi, Anderloni und Longhi.

In Volpato's Sinn, Geiſt und Verfahren ging ganz ein der an Jahren ältere Dominic Cunego, geb. 1727 zu Verona, geſt. 1800; und das, was derſelbe nach Michel Angelo herausgegeben hat, iſt das Vorzüglichſte beinahe von Allem, was bis jetzt nach dieſem Meiſter geſtochen worden iſt.

Unter denen aber, die, was ſie geworden, ganz dem Volpato verdanken, iſt der Ausgezeichnetſte: Raphael Morghen, geb. 1758 zu Neapel, und in der Folge lebend zu Florenz. — Wenn wir Volpato das Verdienſt zuerkennen müſſen, daß er zuerſt unter ſeinen Landsleuten einer maleriſch-harmoniſchen Wirkung nachgeſtrebt: ſo müſſen wir Morghen den Ruhm zugeſtehn, dieſes bis zu einer noch unübertroffenen Vollkommenheit ausgebildet zu haben. Raphael Morghen ward durch Verhältniſſe der erſte italieniſche Kupferſtecher, welcher im Portrait den Effect des Gemäldes hervorzubringen ſuchte und ſich bemühte, die Darſtellung

auch der Beiwerke bis zu der täuschendsten Nachahmung zu treiben.

Volpato's zweiter Schüler, der sich zum großen Meister erhebt, ist der Venetianer Johannes Folo, arbeitend zu Rom. — Das Streben dieses Künstlers richtet sich vornehmlich auf großartige Formen und kräftigen Vortrag; doch läßt er auch, wo es deren bedarf, die weichere Behandlung nicht fallen.

Mehr zu Morghen's gefälliger Manier neigt sich Peter Bettelini; während sich wieder Peter Anderloni mehr des Ausdruckes der Formen befleißigt, je zuweilen aber auch dem Glanze des Stiches fröhnt.

Der zu Florenz geborene Ludwig Sabatelli, ein Maler, Vieles zu Rom arbeitend; desgleichen der in Rom thätige Bartholomäus Pinelli radiren verdienstlich, ihre Aetzarbeit mit dem Grabstichel oder der trockenen Nadel unterstützend. Ihnen schließt sich an der geistreiche Luigi Rossini.

Karl Lasinio, ein Venezianer, macht sich um's J. 1780 durch Ausübung der mehre Jahrzehende vorher erfundenen le Blon'schen Stechweise bemerkbar.

Die französische Crayonmanier (oben die 8te Stechart) sah kaum jemals sich in Italien betrieben.

Die englische Punctirstechart (oben die 9te) sieht sich, außer von dem England und der britischen Schule anheim gefallenen Franz Bartolozzi, nur von unbedeutenden Italienern geübt.

In den Jahren 1758 und 1759 erblickt Italien durch den in Florenz arbeitenden Teutschen: Johann Adam Schweickard, geb. zu Nürnberg 1722, mehre Blätter, welche als Vorläufer der um ein Jahrzehend später erfundnen le Prince'schen (oben die 10te Stechweise bildenden)

Erzeugnisse gelten dürfen. Schweickard arbeitete sie für das Werk: Raccolta di cento pensieri div. di Ant. Dom. Gabbiani, pitt. fiorent. Firenze 1762. Fol., herausgegeben von Ignat. Heinr. Hugford; und sie zeigten sich als leicht lavirte Zeichnungen, von einem einzigen, höchstens von 2 schwachen Tönen. Die getuschten Tinten darin waren, ohne Zwischenmittel, blos durch das, dem ledigen Kupfer aufgegossene, Aetzwasser bewirkt, und die wenigen stärkeren, meistens schmalen, Schatten durch kleine Raspeln, oder durch Grabstichel- und Nadel-Puncte hinzugefügt.

In Gemeinschaft mit diesem Teutschen aber arbeiteten für dasselbe Werk und auf die nämliche Weise die italienischen Stecher: Sante Pacini, Carl Gregori, Anton Cioci, Andreas Scacciati, Johann Baptist Galli, Johann Baptist Cipriani, Maler; Vincenz Vangelisti, welcher zu Paris bei Johann Georg Wille lernte und nach den Zeichnungen seines berühmten Lehrers diese Aquatinta-Manier übte; und endlich Ignazius Heinrich Hugford, der Herausgeber selbst, ursprünglich ein Maler.

Endlich die Farbentuschweise oder Aquarellmanier (oben als 11te Stechart) ist, sowie sie überhaupt in Frankreich selbst erfunden worden ist, so auch fast allein das Eigenthum weniger französischer Künstler geblieben.

Meister, wie: Giovita Garavaglia, Pietro Fontana, Ignazio Pavon, Porporati, Rosaspina, Pietro Bonato, Palmerini, Rainaldi, Rampoldi, Joseph Benoglio, Antonio Giberti, Carlo Dallarocca, Bisi, Toschi und Andere bewahren in Italien der Kupferstechkunst mit dem Burin bis auf die neueren Tage einen ehrenvollen Platz; erblicken sich aber in einer großen Künstlergemeinde, da Viele mit ihnen, zum Theil mit lobenswerthem Erfolg, sich in die Kunst theilen.

Die außerordentliche Verbreitung der Kupferstecherei hat zwei hauptsächliche Gründe. Der eine ist: daß in neueren Zeiten die vornehmsten Meister Werke von solchem Umfange unternommen haben, daß sie sich zu deren Ausführung geschickte Gehülfen bilden mußten, welche das blos Mechanische der Arbeit zu verrichten verstanden; was aber immer diese Zöglinge Vieles lernen ließ und sie allmälig für das wahrhaft Künstlerische erzog: eben so, wie dies in den älteren Zeiten mit den Malern der Fall gewesen ist. Der zweite Grund der Vermehrung der Kupferstecher ist der Verfall der Malerei; denn da diese herrliche Kunst Weniges mehr leistete, was eine hohe Theilnahme zu erregen im Stande gewesen wäre, das wenige Vorzügliche aber durch Seltenheit im Preise dermaßen stieg, daß es nur noch für eine kleine Anzahl von Kunstfreunden erreichbar ward: so erhöhte sich die Liebhaberei zu einer Kunst, welche anerkannte Meisterwerke des Pinsels vervielfältigend überlieferte, und deren Producte sich zu verschaffen leicht jeder Kunstfreund die Mittel besaß.

Diese Art aber des Einlehrens der Kupferstechkunst; daß ferner die nun in Masse erzeugten Werke derselben mit einem Heißhunger aufgegriffen wurden; endlich selbst des trefflichen Morghen's Manier: Alles dieses ließ die Gefahr befürchten, daß erstere in Italien sich zu einer einseitigen gestalten und lediglich ihren technischen Theil ausbilden möchte, indeß der die ächte Kunst athmende, geistige, der Malerei sie würdevoll zugesellende einschlummere. Vor dieser Gefahr scheinen die Italiener jedoch durch ihren Landsmann Joseph Longhi, geb. 1768 im Kirchenstaate, gest. unlängst zu Mailand, gesichert worden zu sein. Nicht nur, daß dieser Meister in jeder Art des Stichs Proben der höchsten technischen Vollendung ablegte, er lieferte zu-

gleich den Beweis: daß die Technik und wie sie stets dem Geiste des Bildes untergeordnet sein, immer nur der Form dienen, stets nur dieser Ausdruck verleihen müsse. In jener Stechart, wo sich Radirung mit kalter Nadel oder dem Grabstichel verbindet, übertrifft Longhi selbst die früheren großen Meister. Ein Meister aber, welcher den Mechanismus seiner Kunst so vollkommen besitzt, wie Longhi, ohne sich dadurch verführen zu lassen, mit ihm glänzen zu wollen; welcher, wie Longhi, bei Allem doch nimmer den Hauptzweck aus dem Auge verliert und stets nur der Intention huldiget; welcher endlich, wie er, die Seele seines Originals in ihren geheimnißvollsten Tiefen ergründet und so ihr Formen zu verleihen strebt: ein solcher Künstler scheint uns das Ziel, nach welchem gerungen werden soll: höchste Ausbildung der Kunstmittel und innigste Vereinigung dieser mit ihrem erhabenen Zwecke, auf das deutlichste erkannt und unbestreitbar erreicht zu haben. — Wie Longhi die Kunst aufgefaßt, was er von ihr wußte, wie er sie geübt: das hat er angefangen, auch mit dem Kiele in der Hand uns darzulegen. Er starb als beginnender Schriftsteller seiner Kunst. —

Werfen wir zum Schluß einen Blick auf das Schicksal der Kunst in dem neuesten Italien.

Weder eine größere Aufmunterung beförderte in der letzten Periode die Productionskraft der Kunst, noch erstickte dieselbe eine kältere Vernachlässigung. Daran aber war der heftige Conflict der verschiedenen Meinungen und Interessen Schuld, welchen die politische Stellung Italiens hervorrief und der den Sinn für Anderes in Beschlag nahm. Und noch dauert der Kampf der Ansichten, hier offener, dort versteckter, und die Aufregung der Gemüther in der schönen Halbinsel von den Alpen bis zum Meerbusen von

Tarent fort; und selbst dem redlichen Willen Derer, die helfen können, wird es schwer sein, bei der Unklarheit der Wünsche und Ansprüche, einen dauernden Zustand herbeizuführen, welcher, als der für Italien gedeihliche, von den Neapolitanern wie von den Lombarden, von den Römern wie von den Sicilianern dankbar anerkannt werde. Doch wenn einst jener Widerstreit sich versöhnt, der jetzt auf äußere Stellung gerichtete Blick selbstgenügsam in das Heimische gekehrt sein wird: dann wird auch der Kunst wieder in Italien eine zärtlichere Sorgfalt und eine heit'rere Pflege zu Theil werden.

Ausbildung des Kupferstichs.

2) In der teutschen Schule.

Blicken wir nunmehr nach Teutschland zurück: so sehen wir neben Dürer einen zweiten großen Meister sein Haupt erheben. Lukas Kranach, (geb. 1472 im Bamberg'schen, gest. 1553 zu Weimar), Maler wie Dürer, versucht sich auch in der Kupferstechkunst; findet aber bald, daß sie nicht das Feld seiner Thätigkeit werden könne: da er seinen Beruf zum großen Coloristen fühlt. Nur 6 Blätter gab er heraus. Sie zeigen eine damals ganz beispiellose Freiheit, ja Kühnheit des Vortrags; und immer möge man glauben, daß sie Dürer'n zur Nachahmung gereizt und auf die Erfindung des Radirens gebracht haben.

Die mehresten Schüler Albrecht Dürer's lieferten größtentheils sehr kleine und sehr fein gearbeitete Kupferstiche.

einer Maße durch Deutschland kennen gelernt, sie nur von hier aus nach England mitgebracht und dort ausgebreitet haben.

Der wahre Erfinder dieser Weise zu arbeiten dürfte der hessische Oberstlieutenant Ludewig von Siegen (auch Sichem geschrieben) sein, geb. um 1620. Dieser nämlich gab i. J. 1643, 13 Jahre also vor Prinz Robert's erstem solchen und mit einer Jahreszahl bezeichneten Blatte, das Portrait der Landgräfin Amalia Elisabeth heraus, als, wie er selbst darunter gesetzt hat „A se primum depictam, novoque iam sculpturae modo expressam“ (Von ihm zuerst gezeichnet, und durch die neue Stechart gegeben). Und ein noch bestimmteres Zeugniß, daß von Siegen der Erfinder jener Behandlungsart ist, giebt ein geschabtes Blatt von ihm nach Carraccio, eine heil. Familie darstellend, unter welches er folgende Worte gesetzt hat: „Huius sculpturae modi primus inventor Ludovicus a Siegen“ (Dieser Stechart erster Erfinder Ludwig von Siegen). Dieser Kupferstich erschien zwar erst 1657; und Siegen hat sich wahrscheinlich dadurch, daß schon damals auch Andere zu schaben anfingen, veranlaßt gesehen, durch obige Inschrift die Ehre der Erfindung sich zu sichern.

Möglich überhaupt, daß 2 Personen diese Erfindung zu gleicher Zeit gemacht haben.

Ein anderer Dilettant von Range griff die neue Methode auf und half sie verbreiten. Es war dies Theodor Kaspar von Fürstenberg, Domherr von Mainz und Speyer, und Oberster. Er lebte zur Zeit Ludewig's von Siegen, trieb Malerei und Kupferstecherei, und hatte die Schabkunst wahrscheinlich von dem Erfinder selbst erlernt. Eines seiner Blätter ist mit der Jahrzahl 1656 bezeichnet.

In Teutschland konnte diese Erfindung jetzt nur in die Hände mittelmäßiger und schlechter Kupferstecher, oder nicht

besserer Maler, stellen und dazu dienen, [illegible] Bilder auszustatten, aber auch, den traurigen Verfall der damaligen teutschen Kunst zu bezeugen. — Gedenken wir mit mehr nicht, als blos den Namen, dreier, übrigens völlig dunkler, Schabkünstler dieser Zeit: des Johann Friedrich von Elz, des Johann Jakob Kremer, und des Martin Dichtl.

Die kalte oder trockene Nadel (oben als 2te Stechweise aufgeführt), welche im Lauf des 17. Jahrhunderts in Rembrand's kunstgeübter Hand Bewunderungerregendes leistete, ist, ohne Beimischung zu einer noch anderen Stechart, überhaupt von Keinem der teutschen Künstler angewendet worden.

Die Aetzkunst in ihrem ersten Grade, in welchem lediglich die Radirnadel schafft, sieht sich in der teutschen Schule zuerst namhaft gemacht durch Jonas Umbach, geb. zu Augsburg 1624, gest. um 1700, einen Maler. Ausdruck und Leichtigkeit war Vorzug seiner Arbeit.

In ihrem zweiten Grade aber, in welchem die Nadel wirkt und Grabstichel oder trockene Nadel unterstützen, wird die Aetzkunst würdig eingeführt (nach Hoßlar, der zeitig nach England gegangen) durch Johann Heinrich Roos — noch eine tröstende Erscheinung im künstlerleeren Jahrhunderte! — Roos ward geboren 1631 zu Otterndurg im Pfälzischen, lernte Zeichnen und Malen in guter Schule, und bildete sich auch zum sehr geschickten Kupferstecher heran. Wie Thiere und Landschaften die gelöste Aufgabe seines Pinsels, so war es auch Beides, was Maurin und Nadal in seiner Hand mit durchschqueter Technik in Leben, in Charakter, in Frische, in Anmuth kleideten. Der Tod dieses Künstlers erfolgte 1681 zu Frankfurt am Main; und seine Werke, wie brav auch, jedoch nichts zei-

gend des Idealen und über die Wirklichkeit Erhebenden, ließen kalt in einer noch von kriegerischen Nachwehen durchschütterten Zeit.

Aetzend begegnet uns und mit dem Grabstichel beendigend (4te Stechweise) bei den Teutschen als der Erste Jakob Frey, ein Schweizer, 1682 geboren. — Ihm gelang es, sich über das Reale in den Kunstideen seiner teutschen Zeitgenossen zu erheben, jedoch nur, weil er der Kunst jenseit der Alpen in's Antlitz schauete. Von Einfluß auf Teutschland konnte er schon deshalb nicht werden, weil er bis an seinen Tod in Italien verblieb.

Noch nennen wir jetzt zu den Schabkünstlern der Zeit, und zeichnen sie aus vor den übrigen Genossen, den Benjamin Blocke, 1631 zu Lübeck geboren, als Maler gereist durch Italien, und später arbeitend zu Nürnberg und Regensburg. Nicht minder auch Johann Franz Leonart (wie Andere wollen: Johann Friedrich Leonhard), geb. etwa 1633 zu Dünkirchen, zu Brüssel, zu Berlin und Nürnberg arbeitend, blühend in Portraiten 1669 bis 1672, und seiner Kunst entrissen i. J. 1697.

So verarmt und geschwächt im 17. Jahrhunderte das teutsche Land in jeder Hinsicht war, so erholte es sich doch und erstarkte es durch seine glückliche Natur im darauf folgenden bald wieder. Auch die Künste begannen von Neuem zu erblühn, obschon noch nicht die Früchte sogleich lächelten. Mußten doch, — beziehen wir uns auf unsere Kunst, — dieselben durch Tausch erst von jenseit des Rheines herüber gebracht werden!

Teutsche Bescheidenheit nämlich, teutsche Lernbegier und teutsche Ungekünstheit war es, was die germanische Kunstschule jetzt durch ihre beiden jugendlichen Zöglinge, in Georg Friedrich Schmidt und Johann Georg Wille, in

ſeit J. 1736 der franzöſiſchen Darbringen ſah. — Wille ſelbſt verblieb den Franzoſen, — er ſtarb zu Paris 1808; aber Edelink's, Maſſon's, de Poilly's, Audran's, Dorigny's, Nanteuil's Genius war es, welcher, innigſt verſchmolzen mit teutſchem Sinn und Gemüth, in demſelben Schmidt, nachdem dieſer 10 Jahre hindurch in franzöſiſcher Kunſt ſich geſonnet und, durch eigene innere Kraft ſich entfaltend, ſelbſtthätig ſich beurkundet hatte, den Teutſchen mit Wucher zurückerſtattet ward. — Schmidt wählte Berlin zum Aufenthaltsort und ſchuf ſich das Verdienſt, unter den Teutſchen zuerſt wieder, und in neuerer Zeit am vollkommenſten, auf eine Wirkung der Malerei, neben der größeſten Sorgfalt für Stich und für Reinheit, hingearbeitet zu haben. Obwohl er nicht eigentliche Schüler berief, ſo haben doch ſeine Werke ſehr großen und einen wohlthätigen Einfluß auf die Bildung anderer teutſcher Kupferſtecher gehabt, und ſeine geſtochenen Blätter, in denen er nicht ſelten an Edelink reicht, ſowie ſeine Radirungen, welche denen des Rembrand an die Seite geſtellt werden können, bleiben Muſter für die Kupferſtecher aller Zeiten und Völker. Schmidt ſtarb 1775 zu Berlin.

Aber auch J. G. Wille ſpendete ſeinem Vaterlande von jenſeit des Rheines her aus ſeiner reichen Künſtlerſchaft; und Johann Gotthardt von Müller war es und Jakob Schmuzer, welche, in Paris die Leitung des trefflichen Wille aufſuchend, der teutſchen Kupferſtecherſchule den Verluſt dieſes Meiſters zu erſetzen ſtrebten und, ſehen wir auf Müller, auch genügend erſetzt haben. — Müller, ganz die geregelte Technik ſeines Meiſters ſich aneignend, veredelte nur das Erlernte durch einen noch faſt höheren Kunſtſinn, und nicht minder verband er auf das geiſtreichſte den maleriſchen Ton mit der maleriſchen Form.

In der Historie wie in dem Portrait ward er ein gleich großer Künstler.

Es ist als ein Glück zu betrachten, daß Wille seinen Landsleuten einen Kupferstechkünstler, wie Müller war, zusendete: zumal da mit diesem Schmuzer herbeikam, der durch eine in das Auge fallende Manier Bewunderer sich erwerben wollte, und so die kaum gerettete Kunst in neue Gefahr zu bringen drohte. Jene eigene Manier ließ er dann bestehn, daß er jedem Gegenstande ein Ansehen, man möchte sagen polirten Stahles, verlieh. Er trieb Schraffire und Kraft der Striche bis zur Ausartung. Und eben diese kupferstecherischen Unarten und Eitelkeiten hätten leicht in der noch nicht wieder erstarkten vaterländischen Schule um sich greifen können: hätte nicht Müller's Beispiel mächtig dagegen gewirkt.

Werfen wir einen Blick zurück: so sehen wir, daß im Beginn des 18. Jahrhunderts durch den Maler le Blon, zu Frankfurt am Main geboren, mithin im Schooße des teutschen Landes, die von diesem erst im 34. Lebensjahre den Holländern angedeutete, von den Franzosen aber aufgenommene Erfindung der nach ihm benannten Stechweise gemacht wird. Jedoch entwickeln wir diesen Proceß, wo von der französischen Kupferstecherschule die Rede ist; und bemerken nur noch: daß le Blon's Stechart nicht Einen großen Teutschen für sich gewann.

Nicht minder erblicken wir seit der Mitte desselben Jahrhunderts der Stechweise des Schabens in Teutschland besondere Professoren an der Wiener Akademie für bildende Künste bestellt, und wie sie würdige Repräsentanten erhält in den zwei sich folgenden Lehrern: Johannes Jakobe, zu Wien geb. 1733, anfänglich Maler, und gest. 1797; und in: Johann Pichler, einem Tyroler, geb. 1766, gest.

1806. — Außer dem Vinzenz Kininger, ebenfalls zu Wien und Vortreffliches leistend, verdient Keiner aus dieser Zeit hinlänglich, genannt zu werden unter den Schabkünstlern.

Die (oben die 8te) Stechweise der französischen Kreidezeichnungsart gelangte aus Frankreich nur wenig herüber, und hat Keinen der vorzüglichen Teutschen namhaft gemacht.

Die englische punctirende Stechart (oben die 9te) fand auszuzeichnende Jünger unter den Teutschen erst in den letzten Decennien des 18. Jahrhunderts. Wir nennen dieselben in Heinrich Sinzenich, geb. zu Manheim 1752, in Karl Hermann Pfeiffer, zu Wien geb. um 1766, und in Friedrich Jahn, des Ebenerwähnten Schüler, um 1770 geboren.

Fassen wir die oben als 10te Stechart angeführte Aqua tinta- oder le Prince'sche Manier in's Auge: so müssen wir ausdrücklich des Nürnbergers Adam Schweickard gedenken, welcher, wie wir in der italienischen Schule fanden, ein Verfahren ersann, das ihn zum Vorläufer der le Prince'schen Stechart stempelt. Man lese zurück!

Vorzüglicher noch, als Schweickard's Methode, lernen wir um dieselbe Zeit, da des Franzosen le Prince erste Bisitorblätter erscheinen, ein Verfahren kennen, welches ein Dilettant in unsrer Kunst, mit Namen Stapart, 1773 in der Abhandlung: „Kunst, mit dem Pinsel in Kupfer zu stechen," Nürnb. b. Weigel in 8., bekannt macht. Es besteht in Folgendem: Wenn die Umrisse auf der Platte geätzt sind und diese wohl gereiniget worden; überziehet man sie mit einem Firniß, welcher dermaßen dünn und durchsichtig aufzutragen ist, daß die geätzten Striche deutlich hindurchsehen. Während der Firniß noch warm und flüssig ist,

noch wohlgereinigtes und feingepülvertes Meer- oder auch Steinsalz durch ein enges Haarsieb darüber verbreitet, die Platte aber alsdann noch einige Minuten über Kohlenfeuer gehalten: damit die Körnchen des Salzes durch den Firniß hindurch bis unmittelbar auf das Kupfer hinabdringen. Hierauf wird das überflüssige Salz vom Kupfer herabgerüttelt, dieses abgekühlt, und endlich in ein Gefäß mit Wasser gelegt. Hier lösen sich die dem Firniß anklebenden Salzkörnchen auf, an ihrer Stelle eine unendliche Menge kleiner Lücken zurücklassend. Jetzt stellt sich, durch ein Vergrößerungsglas betrachtet, der ganze Firnißgrund wie ein feindurchlöchertes Sieb dar. Durch diese kleinen Löcher nun muß das Aetzwasser eindringen und seine Wirkung dem Kupfer zufügen. Diejenigen Stellen aber, welche einst ganz weiß erscheinen sollen, werden verdeckt. Hiezu dient am besten Kolophoniumfirniß, welchen die Schreiner zum Lackiren gebrauchen, und der, mit Wenigem Kienrußes vermischt, mit einem kleinen Haarpinsel aufgetragen wird. Ist nun die Platte so zubereitet, so gießt man das Aetzwasser. Dieses natürlich schont diejenigen Stellen, welche mit Deckfirniß verwahret wurden, und beizt nur auf diejenigen Löcher, welche das Salz durch den Grundfirniß gegraben hat. Sobald der erste, und schwächste, Schatten in's Kupfer geätzt ist, entfernt man das Scheidewasser, trocknet die Platte, und bedeckt nun gleichfalls den schon gewonnenen Schattenton. Sodann schüttet man das Aetzwasser wiederum auf, um auch den zweiten Schattenton hervorzubringen, und wiederholt die Operation des Zudeckens und Aetzens so lange, bis man alle Grade der Schattirung erreicht hat. — Der wahre Erfinder dieser von Stapart beschriebenen Methode scheint jedoch der Schwede Peter Floding zu sein, welcher 1760 zu Paris arbeitete. Auf einem Blatte nach

Monet, und einem anderen nach de la Rue, welche beide derselbe 1762 herausgegeben und allem Anscheine nach mit Meer- oder Steinsalz geätzt hat (es wäre denn nur Mordant gewesen): nennt sich Floding selbst „Novae huius primarum delineationum conservandarum et multiplicandarum methodi autorem.“

Man weiß auch, daß einige Künstler versucht haben, getuschte Kupferstiche mit dem Mordant zu erzeugen. Derselbe besteht aus Meer- oder Steinsalz, ferner aus Salmiak, Grünspan und gelagertem Honig. Mit einem Pinsel auf die blanke, oder auch durch die Salzkörner durchlöcherte Kupferplatte getragen, bewirkt der Mordant verlaufende, sich abrundende Schatten, (wie man deren an den Wolken in einigen Blättern des holländischen Ploos van Amstel sieht). Eben so dient er auch, auf Platten, wo man die ersten zwei Töne blos durch das Aetzwasser bewirkte, den dritten und stärkeren Ton hinzuzufügen. Zu diesen letzten geschärfteren Schatten haben Einige auch die Silberfolution, d. i. in Salpetergeist aufgelöstes Silber, Andere Kupfergeist, noch Andere die Aqua Regis gebraucht, und diese Materien mit dem Pinsel gegeben.

Alle diese Kunstgriffe aber sind am Ende als eben so unbequem wie unzureichend bei Seite gesetzt, oder vielmehr vom le Prince'schen Processe zu Nichte gemacht worden.

Und von denen, welche die le Prince'sche Tusch- oder Bisterarbeit in die Kunstschule der Teutschen einführten, verdienen gerühmt zu werden: Johann Gottlieb Prestel, geb. 1739 zu Grünebach im Schwäbisch-Kemptischen. Maler in Oel und Pastell, verließ jedoch dieser Künstler diese Zweige, und widmete sich einzig der Kupferstecherei, besonders aber der le Prince'schen Stechart. Was er in dieser ganz neuen Weise darlegte, war technisch

gelungen, und verdiente sich Beifall. Es starb dieser Meister 1808 zu Frankfurt am Main. — Gleichen Ruhm theilet: Maria Katharina Prestel, des Vorigen Gattin, geb. zu Nürnberg 1747, als Geschiedene von ihrem Gemahle 1786 nach London gehend, und dort 1794 der Kunst durch den Tod entrückt. — Drittens nennen wir: Wilhelm Kobell, um 1766 zu Manheim geb. und geachtet als Maler. Er ließ hauptsächlich von 1785 bis 1792 Blätter nach guten Vorbildern erscheinen, welche in technischer Hinsicht weit übertrafen, was selbst die Prestels geleistet hatten. — Zuletzt aber: Karl Kunz, Landschaften- und Thiermaler, zu Manheim geb. 1770, bringend in seinen drei sehr großen Viehstücken (nach H. Roos, P. Potter und A. v. d. Velde) die Aqua tinta-Manier auf den Punct ihrer Höhe.

Zu der 11ten Stechart, der in Aquarell, nennen wir Keinen. Sie blieb bis auf jetzt fast ausschließendes Eigenthum der französischen Schule, und sahe auch hier sich nur spärlich betrieben.

Als ein Punzirer des 18. Jahrhunderts aber taucht auf der sehr geschickte Silber- und Goldschmied Otto Christian Sahler, von Augsburg, um 1760 zu Dresden den Spitzhammer gebrauchend und Blätter liefernd, die an einen Johannes Lutma erinnern.

Betrachten wir nunmehr die Kunst des Radirens, so begegnet uns als einer, welcher im 18. Jahrhunderte unter denen, die nicht mit Grabstichel oder trockener Nadel sie vermischen, mit Auszeichnung dieselbe übt: Christian Bernhard Rode, zu Berlin geb. 1725, ein Maler. Die Idee in seinen Blättern ist je zuweilen groß und ihre Ausführung geistreich, die Technik nicht gemein und eigenthümlich. Er war gewohnt, mit der Nadel

gleich einem Pinsel zu tockiren, und nicht sowohl mit ihr Striche zu ziehen. Deshalb sind seine Stiche zwar leicht, aber ihr Ausdruck entgleitet dem Sinne. Rode starb 1797.

Von denen aber dieses Jahrhunderts, welche die, dort durch malerische Ausführung der Coloristen, hier durch Grabstichelarbeit der Stecher erweiterte, Kunst des Aetzens und Radirens unter den Teutschen in Achtung erhalten, bewillkommnen wir die beiden geschickten Maler: Christian Wilhelm Ernst Dietrich, auch Diterich, 1712 zu Weimar geboren und gest. 1774; und den höchst genialen Daniel Chodowiecky, geb. zu Danzig 1726, gest. 1800: — Ersterer die Instrumente führend mit einer angenehmen Ungezwungenheit; Letzterer geistreich, charaktervoll, originell.

Chodowiecky schwang sich bis zum Range der merkwürdigsten Künstler seines Jahrhunderts empor. Da er in die Zeit gerieth, in welcher der Geschmack, Bücher mit Kupferstichen zu verzieren, anfing herrschend zu werden: so wurde er für Teutschland ein überall Gegenwärtiger. Sein Fach war die Darstellung der Handlungen und Leidenschaften der Menschen in sehr kleinen Figuren. Durchgängig ist seine Nadel eine leichte und reine.

Und gleichermaßen begrüßen wir die 3 folgenden Maler: Franz Edmund Weirotter, 1730 zu Innsbruck geb., 1773 gest. zu Wien; Salomon Geßner, zu Zürich geb. 1730, gest. daselbst 1787: wie als Dichter und Maler, so nicht minder als Radirkünstler idyllisch; Ferdinand Kobell, 1740 geb., gest. zu Manheim im letzten Jahre des 18. Jahrhunderts.

Zur 4ten Stechweise aber uns wendend, welche mit dem Grabstichel beendiget, finden wir als rühmenswerth die Stecher: Johann Friedrich Bause, 1738

zu Halle geb., gest. 1814 zu Weimar; den Nürnberger Carl Guttenberg, 1744 geb., gest. 1796; Wilhelm Friedrich Gmelin, geb. im Breisgau 1745, und Johann Georg Preißler, um 1750 geb., sowie den zugleich als Maler achtbaren Johann Friedrich Leybold, zu Stuttgart geb. 1756.

Schauen wir wieder auf jene vornehmste der Stecharten — wir meinen den Grabstichel, — welche wir oben so würdig vertreten sahen durch Gotthardt v. Müller: so tritt uns jetzt als ein die Kunst in ihrer Reinheit verehrender und so auch sie übender Zögling Wille's entgegen: Sebastian Ignazius Klauber, geb. zu Augsburg 1754. Dieser spendete mehre Blätter, wie nur ein Wille sie zu geben vermochte. Jedoch verlieren wir ihn, da er nach St. Petersburg geht. Ihm aber hatte sich zugesellt, als eben so einsichtsvoller wie redlich bemüheter Genosse: Christoph Heß, der Kunst spät erst entrissen i. J. 1828.

Und so dürfen wir in den Beiden und in Müller ein befähigtes Triumvirat erblicken zu Aufrechthaltung der erstandenen Kunst. — Aber fürwahr! es bedurfte die vaterländische Schule in der sturmbewegten Zeit des heraufgestiegenen neuen Jahrhunderts der festen Säulen, sollte sie nicht in sich selbst wieder wandelbar werden!

Müller bildete mehre treffliche Schüler, vor allen aber seinen unvergeßlichen Sohn Friedrich. — F. v. Müller war im Besitze der Technik, neigte sich der Formung zu, wählte großartige Muster, und erforschte ihre innersten Tiefen. Leider entrückte ihn, ehe er noch entschieden für die Kunst zu handeln vermocht, ein zeitiger Tod, 1815.

Noch lebte unlängst, zu Wien, ein zweiter sehr ehrenwerther Schüler von Gotthardt Müller: Johann Friedrich Leybold, geb. 1760 zu Stuttgart; und dieser hat

wieder in seinem Sohn Gustav, geb. 1792 zu Stuttgart, der Kupferstechkunst eine wackere Stütze geschenkt. Letzteren stach noch kürzlich die betende Frau nach Holbein mit Kraft und Zartheit und in der edelsten Manier.

Adam v. Bartsch, zu Wien, wird 1821, in demselben Jahre Gmelin in Rom, und 1831 Haldenwang der Kunst durch den Tod entrissen.

Klein in Nürnberg; Rahl, Höfel, Agricola in Wien; Reindel in Nürnberg; Seyffer in Stuttgart; Schüler in Karlsruhe; Frommel ebendort; Schwerdgeburth in Weimar; Mettenleitner und Lutz in München; Fleischmann ebendort; Armann, Beyer, Stöber in Wien; Piringer in Wien; Buchhorn, Berger, Caspar in Berlin, u. A. m.; Lips und Eßlinger, beide Schweizer; Kolbe in Dessau; Döbler in Prag; Duttenhofer der Würtemberger; Ulmer und Geisler in Nürnberg; Guttenberg und Darnstädt in Dresden; Veith und Frenzel in Dresden; Meno Haas in Berlin; Richter in Meißen; Sauermann und John in Wien; beide v. Kobell in München; Klengel in Dresden; Kunz, Schlotterbeck, Aloys Keßler, Böhm, Jury, Marie Ellenrieder, Günther, Reinhardt, C. Reinhard, Ford, Koch und Friedhof, Wenk, Dürner u. A. schützen in all ihren Stechclassen die Ehre der teutschen Kupferstecherschule, welche man 1830 am Sarge ihres 83jährigen Veteranen Gotthard's v. Müller trauern sah.

Freudige Ahnungen jedoch erhielt teutsche Kunst durch den von dem Mecklenburger Ruscheweyh und dem Schweizer Samuel Amsler rüstig betretenen Weg eines Raimondi unter den frühen Italienern und eines Penz und Barthelemy Beham unter den ältern Teutschen: nämlich das Vorbild

nicht blos zu copiren, sondern den Gegenstand nach seiner geistigen Bedeutung und der ihm innewohnenden Seele aufzufassen, durch Technik aber denselben unter schönen Formen, richtigem, leichtem, einfachedlem Stich und Strich darzustellen, dazu aber stets nur reine und hochgeniale Muster sich vorzusetzen; — und mit ihnen haben betreten diesen, den Künstler dem unverwelklichen Kranze entgegen führenden Pfad: Krüger in Dresden, Barth aus Hildburghausen, Steinla der Weimaraner, und Stölzel aus und zu Dresden.

Richten wir noch einen Blick auf den neue'sten Zustand der teutschen Kunst.

Gerade in den letzten 4 Decennien hat sich ein so viel größeres Regen und ernsteres Streben in der Kunstwelt gezeigt: daß dieses, nur von wenigen Auserkornen gepflegte, Heiligthum nun wieder mit Kraft und Würde hervortritt, und zugleich einen immer merklicheren Einfluß auf das Leben und die geselligen Verhältnisse ausübt. Mag ein großer Theil der neuen Kunstförderung auf Rechnung der teutschen Fürsten, namentlich von Baiern und Preußen, kommen: so ist auch das lebendige Interesse des Publikums, der teutschen Volksstämme, nicht zu verkennen; wie solches in der Unterstützung von Unternehmungen für öffentliche Denkmale, vorzüglich in der Entstehung und Einrichtung der teutschen Kunstvereine erscheint.

Während bei den Engländern, Franzosen und Italienern sich die bildenden Künste nun seit mehr als 40 Jahren ohne erhebliche Abweichungen in demselben längst abgemessenen Kreise bewegen, — freilich darf im Allgemeinen den Briten mehr mühevolle Technik, den Franzosen mehr wissenschaftliche Strenge der Zeichnung, den Italienern ein feinerer Formengeschmack eingeräumt werden: — sind in demselben

Zeitraume bei den Teutschen, in Folge ihrer Eigenthümlichkeiten und dazu gekommener Umstände, die verschiedensten Kunstrichtungen hervorgetreten:

1) Archäologisch-ästhetische Richtung. Sie entstand aus der Fortwirkung von Anregungen, welche Mengs, Winckelmann und Lessing ihrer Zeit unter den Künstlern verbreitet haben. Eine Nebenrichtung, welche man die gelehrte oder historische nennen könnte, setzte die Herausgeber archäologischer Werke seit etwa 15 Jahren in den Stand, die Denkmale mit ungleich mehr Strenge und in besserem Geschmack herauszugeben, als noch vor Kurzem ihnen möglich war.

2) Romantische Richtung. Nach dem Vorgange jener Classification poetischer Manieren und Style, welche gegenwärtig zwar unter uns kaum mehr üblich, doch bis hieher noch in Erinnerung ist, wird man diejenige Richtung der neuern Kunst, welche vorzugsweise in den Kunsttraditionen des Mittelalters Anknüpfungspuncte ihres Bestrebens findet oder doch zu finden glaubt, die romantische nennen dürfen. Indeß liegt ihr Unterscheidendes eigentlich in einer strengeren Auffassung von christlichen Ideen, Gefühlen und Vorstellungsarten, bei freierer Auffassung alles Uebrigen, besonders des rein Poetischen.

3) Naturalismus. So nennt man ausschließlich diejenige Richtung, welche nicht allein ihre Formen, sondern selbst die Gegenstände ihrer begeisterten Auffassung und Darstellung in den gewöhnlichen Erscheinungen der Natur aufsucht.

Diss sind die 3 Hauptrichtungen der teutschen Künstler unserer Tage. Doch würde man fehlen, wollte man annehmen: daß unter denen, welche zusammen die eine oder die andere Classe bilden, jene ermüdende Gleichförmigkeit, welche den großen europäischen Kunstschulen beigemessen

worhen: dauf, sich in kleinem Maße wiederholte. Im Gegentheil kann nichts eigenthümlicher sein, als die Bestrebungen, die wir bei einer Anzahl von Meistern finden, welche teutsche Kunst besitzen und mit Auszeichnung üben.

Ausbildung des Kupferstichs.

3) In der niederländischen Schule.

Wir kehren in die Niederlande und zu den Holländern zurück, und gewahren hier in dem Landsmanne und Zeitgenossen des Lukas van Leyden, dem Thirk van Staren oder Dietrich von Stern, einen Künstler, welcher wohl sich eignet, Jenem den Vorrang streitig zu machen.

Von den Lebensumständen dieses Mannes ist nur Weniges bekannt, und sein Todesjahr wird in 1550 vermuthet. In Frankreich heißt er le Maître de l'étoile. — Was Dietrich von Stern an Zahl der Blätter verlassen, ist nur gering; was er in ihnen an Kunstwerth geboten, müssen wir ehren. Er ist der Flamänder, welcher zuerst den Styl seiner Nation zu reingedachten Idealen verwendete und der selbst zu dem Erhabenen sich emporgeschwungen hat.

Blicken wir aber von ihm hinweg und tiefer hinein in die Schule der Flamänder: so finden wir ihren Kupferstechern jenes Gepräge des Realen aufgedrückt, welches ihr Stifter, Lukas van Leyden, überzeugend uns schon vor das Auge geführt hat. Zu derselben Zeit, da der Italiener die Seele und die Weihe hoher Ideale erfaßt und seinen farbelosen Bildern Bedeutung und jene tiefe Gewalt des

Gemüths zu verleihen strebt; zu der Zeit, da der Deutsche der Erscheinungen, immer aber einer wirklichen Welt nur, mit gehaltenem Geiste sich bewußt wird und regelrecht dieselben sich gestalten macht: lenket der Niederländer sein Augenmerk auf die künstliche Formung eines Bildes durch, oft die mühsamsten, Mittel des Mechanismus hin, und macht dieses Bemühen zu einem vorwaltenden bei dem Geschäft. Die Folge dessen ist wohl vervollkommnetste Technik: doch Dürftigkeit alles Geistigen und Zerfallen der Kunst mit sich selbst. Die Fertigkeit des Mechanismus drängt an gemeinen und nichtswerthen Gegenständen sich hervor und verlangt nur für sich das Auge des Beschauers.

Da ist es Goltzius, welcher daherwirkt! Zwar fortschreitend auf dem Wege, welcher des Kunstzwecks verfehlt: aber durch das Nirgsehene, das seine Technik verwirklicht, uns theilweis versöhnend mit seiner Verirrung. Zu Mulbrecht im Jülich'schen 1558 geboren, gestorben zu Harlem i. J. 1617. — Heinrich Goltz machte sich zum Meister der Strichmanier und des Burins. Alles, was im Stich, in den Lagen und in der Schraffirs bewerkstelliget werden könne, hat er gezeigt; und wo seine Schamlosigkeit und Kühnheit uns erschreckt, beruhigen uns wieder seine Zuversichtlichkeit und sein Genie.

Einimpfend jene Meisterschaft im Grabstichel einer Anzahl von Schülern, und am ähnlichsten und erfolgreichsten dem Jakob Matthan oder Matham, seinem Stiefsohne, 1571 zu Harlem geboren und gest. 1631, dem Johannes Müller, arbeitend zwischen den Jahren 1589 und 1625, und dem Johann Saenredam, starb hochbejahrt i. J. 1607: wird sein Leben zu einem epochemachenden für unsre Kunst.

Goltz ist es, welcher dem Burin den Vorrang sichert vor der Radirnadel und dem Kupferstecher einen Platz erringt, wohin ihm der Maler nicht zu folgen vermag. Denn da die Stecherei in Kupfer auf dem Standpuncte, wohin er sie gesetzt, so Großes leistete und so Mühevolles aufgab: so begann sie nun auch, eine ausschließliche Uebung zu erheischen und für sich ein eigenes Künstlerleben zu verlangen.

Mit Entschiedenheit hatte sich jetzt, — und Golzius führte es herbei, — die Kupferstechkunst, in technischer Hinsicht, losgerissen und sich mündig gemacht von der Malerei: Schade nur! — und Goltz bestärkte sie darin, — daß sie es aus den Augen verlor, sich, in rein-artistischer Tendenz, mit Einfachheit, Berechnung und Folgsamkeit der Malerei, insofern diese auf edeler Staffel, beizugesellen, willig derselben sich zu unterwerfen und ihr gemüthvoll die Hand darzureichen. Wohl hatte Golzius die Antiken gesehn — denn er studirte in Rom — und jezuweilen einen Raphael sich vorgesetzt: aber immer machte er sich nicht frei von der barbarischen Manier und immer ließ er die Seele erliegen unter der Ueberlast seiner Technik. Er copirte den Michel Angelo, — denn wenn noch auf ein Muster, so war es vorherrschend das dieses Malers, auf welches man das Auge heftete. Allein was in diesem eine ungestüme, individuelle Kraft ist und als Großartigkeit erscheint: das gebar Golzius wieder, der eigenen Subjectivität und einem mißverstandnen Zuge nach Größe folgend, und es ward fast zur Rohheit und selbst Verzerrtheit. — Wie er, so seine Schüler.

Die Gebrüder Wierx oder Wieriz: Anton, Hieronymus und Johann, welche noch, gegen das Ende des 16. Jahrhunderts, in der geregelten Manier des Dürer arbeiteten,

allein ohne eigenthümliche Kraft der Erfindung und ohne wahrhaft künstlerischen Geist, in einer trockenen und kalten Methode, konnten nicht durchdringen und wurden verdrängt. — Graf Heinrich von Goudt, 1585 zu Utrecht geboren, reich am Geist wie an künstlerischem Sinn, mit entschiedenem Hang zur Kupferstecherei und im vollkommenen Besitz aller Elemente derselben, macht fernere Studien sogar in Italien. Allein noch ist er nicht dahin gediehn, dem mächtigen Zuge, der jeglichen Flamländer zu dem Realen erfüllt, völlig sich zu entwinden: als Leidenschaft ihn des Verstandes beraubt und er untüchtig wird, einzugreifen in den Entwickelungsgang seiner vaterländischen Kupferstechkunst.

Während also, jenes Mißverfahrens zufolge und weil Alle sich nur auf das Materielle geworfen, der Grabstichel, zunächst bei den Niederländern und durch sie auch für die übrigen Schulen, zu einer solchen Schwere gelangt war, daß ihn des Malers begränzte Hand, die schon durch den Pinsel erfüllt wand, neben diesem nicht mehr zu führen vermochte: griffen die Coloristen nach der leichteren Nadel. — Von jetzt an wird die Kunst des Aetzens und der Radirung der Stellung als eigene Stechart ganz sich bewußt. — Denn die Maler sind es, welche nunmehr diese behagliche Methode, die die Töne der Zeichnung nicht durch kunstreiche Verbindung scharfgeschnittener Schraffirlagen, sondern durch ganze Massen, bald weitschichtiger, bald enger, bald zarter, bald starker Striche, welche mühelos das Scheidewasser dem Kupfer einfrißt, hervorbringt, bis zu einer solchen Vollkommenheit ausbilden: daß dadurch die Wirkung leichter einfarbiger Zeichnungen und Skizzen überraschend hervortritt.

Die Kupferstecher dagegen, so oft sie jetzt die Nadel erfassen, bemühen sich ernstlich, eingedenk der gediehenen

Arbeiten, welche unter den Nadeln der Maler hervorgehn, eine gleiche Kunstfertigkeit zu beurkunden. Sie ätzen, und beendigen mittels des Grabstichels (jene 4te der verzeichneten Stechweisen herbeirufend). So Robert van Dubenaerde, geb. zu Gent 1663, gest. daselbst 1743, auch Maler zugleich, und Arnold van Westerhout, 1666 zu Antwerpen geb. und zu Rom gest. i. J. 1725.

Nennen wir die so Talentreichsten unter den Malern, und zwar bis an eine Zeit, da sie selbst wieder die erhobene Technik herunterbrachten. — Vor Allen: Paul Rembrand. Paul Rembrand, genannt van Ryn (Rhin), 1606 bei Leyden geboren, gest. 1674 zu Amsterdam, höchst genial als Maler und als Radirer, ein neuerscheinender Golzius! Blicken wir auf die Technik dieses Meisters: so finden wir in der Ausführung seiner Platten auffallend Sonderbares und ihm nur Eigenes, überall aber eine leichte, kunstgeübte Hand und die entschiedenste Wirkung. So ist er der Erste, welcher sich der trockenen oder kalten Nadel mit dem ausgezeichnetsten Geschick und Glücke bedient und diese Stechweise, als deren Erfinder mit Wahrscheinlichkeit der Dalmatier Schiavone, genannt Meldolla, gest. 1582, angenommen wird, erst recht in die Kunst einführt. Und wissen wir doch, außer Rembrand, keinen einzigen namhaften Flamänder zu dieser Stechart, geschweige einen, welcher, auch bei mit Aetzung angelegten Platten, so häufig und mit so gekröntem Erfolge der trockenen Nadel sich bediente hätte, als Rembrand. Eine große Menge seiner Arbeiten sind mit Aetzung sehr leicht nur, oft blos in den Umrissen, begonnen, übrigens ganz mit der trockenen Nadel beendigt und durch sie in die kräftigsten Schatten gesetzt, z. B. sein Hundertguldenblatt, Ephraim Bonus, u. a.

Rembrand ist einer derjenigen Künstler, welche sich selbst in dem darstellen, was sie erschaffen; fast alle seine Werke tragen den Charakter ihres Urhebers; sie streifen zuweilen an das Burleske. Seine Ideen über Kunst waren unverändert dieselben. Die Antiken kannte er fast nur aus der Erzählung. Ihn beschäftigte allein die gemeine Natur, und seine Launen waren ihm das Ideal seiner Kunst. Ueberhaupt aber sind seine Arbeiten in gleichem Sinne bewunderungswerth und fehlerhaft: aber die Schönheiten darin sind so auffallend, daß sie die Mängel kaum zu bemerken verstatten. Herumschweifende Freiheit, reizende Unordnung, maleriſche Behandlung, seltene Einsicht in Hervorzauberung des Helldunkels (er liebte große Entgegenstellung des Lichts zu den Schatten), das Talent, durch gewissermaßen zufällig hingeworfene Striche und Schraffirungen den Ausdruck zu stempeln und Charakter zu verleihn: diese und noch manche Theile der Kunst bestimmen Rembrand's hohes Verdienst als Kupferätzer, und verbreiten über seine Blätter einen unaussprechlichen Reiz.

Dem Rembrand zunächst fährt fort dessen Zeitgenosse Adrian van Oſtade, zu Lübeck 1610 geboren und heimisch geworden in der Mitte der Flamänder, in seinen Radirungen zwar nicht geringe technische Vollendung, zugleich aber auch eine bedeutende Verderbtheit in der Wahl seiner Sujets zu beurkunden. Auch ihn sah unsere Kunst sich in dem Sonderbaren gefallen und wie er nur niedrigen Erscheinungen seine Nadel darlieh, in eine Unschönheit sie kleidend, welche die simpelste Natur selbst hinabzog. Er starb zu Amsterdam 1685. — Remigius Rooms, genannt der Seemann, zu Amsterdam geb. um 1612, lange zu Berlin, endlich zu Amsterdam arbeitend, malte ausgezeichnete Seestücke und radirt sie auch. Ihn sieht

man die Gewässer auf das Täuschendste nachahmen, hinsichtlich der Wolken und Lüfte jedoch sich Tadel verdienen.

Und so übet die Radirung, in technischer Hinsicht zwar malerisch vervollkommnet und mit Handgriffen bereichert, in idealer Hinsicht jedoch dürftig und aufschwunglos: Anton Waterloo, ein Landschaftenmaler, um 1618 zu Utrecht, nach Anderen zu Amsterdam, geboren, Sterbejahr unbekannt. Dieser Künstler ätzte seine Platten mit Schonung, ohne sie je ein zweites Mal dieser Operation zu unterwerfen. Um zuweilen seine Fernungen gegen die starke Einwirkung des Aetzwassers zu schützen, trug er Sorge, sie zu decken, und so erlangte er die Abstufungen der Plane. Gewöhnlich aber ätzte er seine Platten in einem durchaus gleichen Grade der Stärke, und bewirkte nachher blos durch den Grabstichel die Verbindung der Töne und die kräftigen Schatten. Waterloo gebrauchte überhaupt den Grabstichel häufig, und brachte die Landschaft zu einer bedeutenden Höhe.

Wir nennen hier einen Nachtheil des erzählten Verfahrens. Weil nämlich die Platten mit Zartheit geätzt und mit Burin übergangen wurden: so geschahe es, daß in dem Grade, als sie sich abgenützt, die Striche der Radirung schwächer hervortraten, indeß die Grabstichelarbeit, welche dem Druck mehr Widerstand leistete, nicht in demselben Verhältnisse abnahm. Die Töne verloren den innern Accord und die Harmonie des Ganzen wurde vernichtet.

Nach Waterloo übt die Radirung der Hermann Swanevelt, genannt: d'Italie (weil er in Italien gewesen), auch unter dem Beinamen: der Einsiedler, bekannt, geb. zu Woerden um 1620, zu Rom gestorben um 1690. Auch dieser Künstler bildete die Landschaft. — Ihm folgt Nicolaus Berghem, zu Harlem geb. 1624,

und dort auch gest. 1683. Thiere hauptsächlich, Landschaften und Figuren sind sein Sujet; seine Aetzarbeit aber bietet Schraffirungen dar, welche mit freien, fortgesetzten Strichen gezogen, und nur selten mit Grabstichel oder trockener Nadel vermischt sind. — Johann und Andreas, Gebrüder Both, aus Utrecht gebürtig, unterstützen sich treulich in gegenseitiger Ausführung, indem Johann die Landschaften arbeitet, Andreas aber sie mit Figuren staffirt. Andreas starb 1650 zu Venedig, Johann im zunächst darauf folgenden Jahre. — Paul Potter, zu Enkhuysen geb. 1625, höchst genial als Maler und Kupferätzer. Seine Thierstücke sind unübertrefflich. Richtige Zeichnung, Leben der Darstellung, Wahrheit des Ausdrucks, Effect des Helldunkels, geistreiche, sichere und zierliche Nadel verbürgen seinen Leistungen in ihrer Sphäre einen vorzüglichen Rang. P. Potter starb schon 1654 zu Amsterdam. — Carl du Jardin, genannt Bocksbart, zu Amsterdam geb. 1635, gest. zu Venedig 1678, zwar oft die gewöhnlichste Wirklichkeit zum Muster sich setzend, doch ausstattend dieselbe mit einer vollendeten Technik. — Jakob Ruysdaal, um 1635 in Harlem geb., und ebendort gest. 1681. Auch er spendete geätzte Landschaften, welche denen des Berghem ähneln. — Roman de Hooghe, geb. im Haag um 1638. Dieser Künstler neigte sich bei der lebhaftesten, fast einer ausschweifenden, Phantasie und einem unendlichen Ideenreichthume dem Mystisch-Allegorischen und der Satyre zu; auch moderne Historien waren seine Sujets. Doch fehlt seinen Blättern richtige Zeichnung, nothwendige Ruhe, gefällige Einfachheit, sowie die Wirkung des Schattens und Lichts. Er lebte noch 1708. — Endlich nennen wir von den radirenden Malern den Cornelius du Sart (auch

Dusart geschrieben), geb. zu Harlem 1665, gest. ebendort 1704; der beste Schüler Adrian van Ostade's, mit einer leichten, gefälligen Nadel Quacksalberbühnen, Bauerngesellschaften, Kirmessen gebend.

Und hier stehen wir auf dem Punct, welcher uns neben dem hinabgezogenen Sujet der Maler auch eine entartete Technik zeigt. Mangel an Achtsamkeit auf der einen, Unsicherheit im Zeichnen auf der andern Seite verleitet zu Fahrtäffigkeit, und führt zur Verzerrtheit. Hatten doch schon die Maler: Peter von Laar, geb. 1613 zu Laar bei Naarden in Holland, wegen der gemeinen Gegenstände seiner Kunst — lauter Bambocciaden! — il Bamboccio genannt, sein Leben 1673 oder 1674 zu Harlem beschließend; sowie Adrian van der Kabel, zu Ryswik unweit dem Haag 1631 geb., gest. zu Lyon 1695, üble Beispiele gegeben und zur Nachahmung verführt!

Gehen wir die Reihe dieser Aetzkünstler zurück bis wieder auf Golzius: so fesselt unsern Blick der mächtige Rubens. 1577 geboren, starb er zu Antwerpen i. J. 1640. — Niemals hat dieser wunderbare Meister es über sich vermocht, auch nur auf Stunden des in seiner Hand mächtigen Pinsels sich zu begeben und die leichtere Nadel zu erfassen: er arbeitete niemals in Kupfer. Und doch ist dieser Maler entscheidend geworden, wie für die Kupferstecherei überhaupt, so zunächst für diejenige in der flamändischen Schule.

Wie ein mächtiger Planet Monde bewegt und mit sich fortreißt in seine Bahnen: so regte auch Rubens, was nicht entweder dem Golzius unabwendbar, oder dem Gemeinwirklichen sich ergeben, an, seinen Spuren zu folgen. Reales war einmal die Forderung der Zeit: allein es war das Werk eines Rubens, daß das Reale in überraschender Neuheit sich darbot. Die Ausbeute aus

dem Leben und der kunstlosen Natur, welche Rubens Genius gewonnen und, aufgeschmückt durch ein ächtkünstlerisches Schaffen, wieder ausspendete, sahe sich freudig bewillkommnet und mit Enthusiasmus ergriffen. Jetzt war der Zeitpunct erschienen, da der bessere Künstler das Gemeinwirkliche verachtete, das blos Künstliche ihm selbst nicht mehr genügte: und viele geschickte Stecher boten sich dar, jenen Reichthum, welchen Rubens zu Tage gefördert und der bei der eigenen, erst jetzt recht erkannten, Armuth im Werthe noch stieg, zu verwenden.

Die Kupferstecher Lukas Vorsterman der Vater und Paul Pontius, Peter Soutman und Schelde a Bolswert versammeln sich um den großen Rubens, und stechen seine Werke, von ihm selbst angeregt und unterstützt, in einer zwar freien, aber nicht schrankenlosen, leichten, aber nicht nachlässigen, heiteren, kraftvollen, gefälligen Weise.

Lukas Vorsterman der Aeltere, geb. zu Antwerpen um 1580, war anfänglich Rubens Schüler in der Malerei, verließ aber diese Kunst, um sich ganz dem Kupferstechen zu widmen. Er stach blos mit dem Grabstichel, allein er benutzte denselben zu malerischem Effect. Eine edele, verständige Manier, kluge Vertheilung des Schattens und des Lichts, eine noch wenig gesehene Kunst, die verschiedenen Stoffe sowohl, als auch Rubens Farbenmassen wiederzugeben; zu diesem Allen aber Rubens'scher Geist und gehobene Sujets: geben in ihm der Kunst eine würdige Stellung. Seine höchste Blüthe fällt in die Zeit von 1630. — Paul Pontius oder du Pont, in Antwerpen geb. 1603, des Vorsterman Schüler und vom Rubens begünstigt, bethätiget in richtiger Zeichnung, in Anmuth, Kraft und Aus-

druck, nicht minder auch in der Führung des Stiches: daß er den Geist seiner Lehrer in sich gesogen. Rubens'sche Allegorieen und Historien sind seine Muster, seine eigene Schöpfung wird das Portrait. — Wetteifernd zur Seite steht diesem Schelde a Bolswert, (um 1586 in Bolswert geboren,) mit vorwaltender Hinneigung zu malerischem Effect, und das regelstreng Technische gern diesem aufopfernd. Trefflich ist dieses Künstlers Arbeit des Grabstichels, wenn sie die malende Leichtigkeit der Radirnadel nachahmt. Auch an ihm begegnet uns Stoff- und Farbengebung, und auch ihm dienen erhabene Muster und Rubens'scher Geist. — Peter Soutman, um 1640 blühend und gebürtig aus Harlem, bildend wackere Schüler in Rubens'schem Sinne.

Diesen Vier zur Seite übt würdig die Kunst Cornelius Galle, um 1570 zu Antwerpen geboren — ein Flamänder, der, seine weitere Bildung in Italien suchend und arbeitend zu Rom, ideale Blätter daselbst erschafft und nach seiner Rückkehr dieselben vervielfältigt. Doch auch ihm wird später Rubens ein Muster.

Auf ähnlichem Weg die Kunst zu erringen strebt Aegidius Sadeler, 1570 zu Antwerpen geboren. Aus Italien jedoch geht dieser nach Teutschland, woselbst er verbleibt: er starb zu Prag 1629. Man nannte ihn Phönix: weil in ihm die ächte Kunst sich erhob aus der Familie der Sadeler.

Den Stechern aber, welche den Rubens copiren, schließen sich an: um 1530 ein Boethius und ein Heinrich a Bolswert, zwei Brüder des Schelde; Jonas Suyderhoef, zu Leyden geb. um 1600 und Schüler des Soutman, ausgezeichnet in modernen und in biblischen Historien so wie im Portrait. Endlich auch der vortreffliche Cornelius Visscher, ebenfalls geb. um 1600

und auch ein Schüler von Peter Soutman, den reinlichsten, freiesten und geschicktesten Grabstichel geistvoll und malerisch mit der Radirnadel verbindend. Seine Blätter sind Zierden der Kunst. Visscher starb um 1670.

Auch eine Rüge unterdrücken wir nicht bei den Stechern nach Rubens: daß nämlich, so oft ein Musterbild ihnen gegeben war, sei es ein Tizian oder Carraccio, dieselben in diesem immer und stets nur ihren Rubens erblickten, in ihres Rubens's Manier nur dasselbe zu übersetzen sich mühten. Vorsterman allein ist frei von dem Vorwurf.

Gedenken wir jetzt eines Meisters, des Cornelius Bloemaert, zu Utrecht geb. 1603 und gestorben zu Rom in den Achtzigen des Jahrhunderts, welcher 1629 nach Paris seine Künstlerbahn lenkte, sich hier durch eine besondere Manier den Beifall und die Nachahmung der Franzosen erwerbend. Einschmeichelnd nämlich war seine Milde des Uebergangs vom Licht zu dem Schatten und reizend seine Abstufung der verschiedenen Töne. Die Franzosen gewann überhaupt seine zarte Wärme; und bei dem Allen war sein Grabstichel ein technisch vollendeter. In ihm erblickte Frankreich den Vorläufer des Edelink.

Bemerken wir auch, daß es zuerst C. Bloemaert gewesen, welcher die fast 100 Jahre später durch den Proceß des le Prince gewonnenen Bisterblätter schon dadurch zu erzielen strebte, daß er die Kupferstech- und die Holzschneidekunst zu Einem Zwecke vereinte. Er stach nämlich oder ätzte die Umrisse, und machte die Schatten entweder mit einer oder auch zweien Holztafeln dazu. (Die Franzosen: August Robert, Nicolaus und Vincenz le Sueur, nicht minder der 1765 zu Paris verstorbene Graf Caylus und Andere bedienten sich gleicher Mittel zu Erreichung von Bisterblättern.)

So hoch nun ſahe ſich jetzt die flamändiſche Kupferſtechkunſt geſtellt, ſo innig jetzt mit der ſchönen Form die Reinheit des Tones verſchmelzen: als Gerhard Edelink, geb. zu Antwerpen 1649, erſchien und, ärndtend die Saat zweier Nationen, — wir deuten auf Frankreich, — den vollendetſten künſtleriſchen Reichthum entfaltete.

Wenn ſein Landsmann Golzius die Aufgabe der Kupferſtechkunſt in der Meiſterſchaft des Burins, ſeine übrigen, von Rubens angefeuerten, Landsleute hingegen ſie in dem treffenden Tone und einer richtigen Form zu löſen vermeinten: ſo ſind ihre Vorzüge und Verdienſte nur einſeitige Richtungen — in Edelink aber laufen alle die Radien dergeſtalt zu einem Mittelpuncte zuſammen, daß keine derſelben als einzelne Tugend hervorglänzt, ſondern aus dem, was er ſchafft, die vollkommene Vereinbarung aller entgegenſtrahlt.

Die Kupferſtechkunſt der Niederländer erreichte durch Gerhard Edelink die höchſte Staffel eines würdigen Ruhms, auf der ihr jetzt, hinaufgehoben durch eben den Edelink, auch die franzöſiſche Kupferſtecherſchule entgegentritt: und beide Künſtlerſchaften reichen zu vereintem Streben ſich verbrüdert die Hand. Doch wurde es bald das Land der Franzoſen, wo die Kupferſtechkunſt ein reicheres Leben begann, als in den bewäſſerten Gefilden der Flamänder. Deshalb winkten auch von Frankreich aus häuf'gere Muſter, und der wackere Jakob Houbraken, geb. zu Utrecht 1698 und geſt. ebendort 1780, erſieht ſich einen Drevet zur Richtſchnur. Ihm ward das Portrait Gegenſtand ſeiner Kunſt, und es war Maxime dieſes Künſtlers, eben ſo geſchickt als maleriſch mittels des Grabſtichels rauhe Striche der Carnation mit den Tinten derſelben in Contraſt zu ſetzen.

Blicken wir jetzt auf andere der Stecharten: ſo begegnet

ums bei der (oben als die 5te bezeichnete) Weise der Goldschmiedspunze: Johannes Lutma, Goldschmied zu Amsterdam, durch vier i. J. 1681 bewerkstelligte Köpfe auch die schwierigste Aufgabe dieser Stechweise lösend.

Die nur erst erfundene Schabkunst ergreift: Johann Thomas, geb. zu Ypern um 1610 und vom Kaiser Leopold zum Hofmaler berufen. Doch ehren ihn seine geschabten Blätter geringer als seine Gemälde. — Die gleiche Stechweise übt: Wallerant Vaillant, Portraitmaler, zu Lille in Flandern 1623 geb., gest. zu Amsterdam 1677. Ihm hatte Prinz Rupert selbst das Verfahren entdeckt. — Johannes und Paul van Somer, Beide Kupferstecher, üben die neue Kunst um 1670 zu Amsterdam. — Vor noch andern Schabkünstlern der Niederländer sei Blooteling genannt. Abraham (nach Anderen Anton) Blooteling, Kupferstecher mit dem Grabstichel, der Radirnadel und in Schwarzkunst, ward 1634 zu Amsterdam geboren. Er ist es, welcher behufs der Schabkunst den Granirstahl oder die Wiege erfand. Vor ihm bediente man sich zur Granirung der Platten gestählter Walzen, die man gleich Feilen behauete. Doch blieben seine artistischen Leistungen hinter seinem Mechanismus zurück. — Dieselbe Stechweise übt: Gerhard Valk, um 1606 zu Amsterdam geboren. — Ausgezeichnet aber sind in der Schwarzkunst der Flamänder: Johann Verkolje, zu Amsterdam geb. um 1650, gest. 1693, ein talentvoller Maler und mit der schönsten Ausführlichkeit die Schabeisen handhabend; und: Nicolaus Verkolje, des Vorigen Sohn, zu Delft geb. 1673, gest. zu Amsterdam 1746, ebenfalls ein Maler. Als Schabkünstler hat dieser große Verdienste. In Platten, die alle seine Vorgänger so fein nicht zu grundiren vermochten, gelang es ihm, eine Aus-

führlichkeit zu schaben, welche, zumal in ihren ersteren Abdrücken, den Beschauer in Erstaunen versetzt. — Noch gedenken wir des: Johannes van Gole, zu Amsterdam geb. um 1660, Kupferstecher und Schabkünstler. — Sonst weiß't weder dieses Jahrhundert, noch die folgende Zeit, einen ausgezeichneten Schabkünstler der Flamänder auf.

Die le Blon'sche Stechweise mit den Farben betreffend: so haben wir von den Meistern derselben unter den Niederländern nur den Johann (nach Anderen Jakob) l'Admiral, einen Leydener, zu erwähnen, welcher daselbst zwischen 1737 und 1741 zu des berühmten Arztes Ruysch anatomischen Werken verschiedene und sehr gut gearbeitete Blätter herausgab, diesen aber auch Portraite hinzufügte.

In der (oben 8ten) Stechart der französischen Kreidezeichnung begegnet der talentvolle Dilettant Cornelius Ploos van Amstel. Dieser ward 1731 zu Amsterdam geboren. Er verfiel um d. J. 1758 auf Kunstgriffe, Arbeiten nach der neuen, unlängst erst in Frankreich erfundenen und mit ihrem Mechanismus noch geheim gehaltenen Zeichnungsart in Kupfer zu bringen. Was er erreichte, erweckte Bewunderung. Dadurch befeuert, verfolgte er seine Erfindung immer mehr und hatte sich am 8. October 1769 eines Certificats zu erfreuen, welches ihm über die Zweckmäßigkeit seines Verfahrens, sowie die dadurch hervorgebrachten schönen Arbeiten, ausgestellt und den Regisern der Harlemer Akademie der Wissenschaften einverleibt ward. — Jetzt sieht sich diese Stechweise fast nur in Frankreich betrieben.

Jene (oben die 9te) englische Punctirstechart anlangend: so beachte man, daß es ein Niederländer gewesen, nämlich der Maler und Kupferstecher Jakob Bylaert zu Leyden, durch welchen um d. J. 1760 die Erfindung dieser Stechweise gemacht worden ist. Bylaert veröffentlichte auch

in einer kleinen Abhandlung die Kunstgriffe derselben. Wie aber diese Erfindung und warum sie von den Briten adoptirt ward: lese man tiefer bei der englischen Schule.

Zu der (oben 10ten) Bister- oder Tuschart uns wendend: so vernehmen wir Stimmen, die den Holländer Ploos van Amstel als deren Erfinder bezeichnen. Untersuchen wir jedoch die Sache genau: so hat van Amstel nichts weiter gethan, als daß er anderswo schon gebrauchte Kunstgriffe anwendete und, weniger zweckdienliche, neue ersann, um den le Prince'schen ähnliche Bisterblätter zu erzielen. Nachdem jedoch le Prince's Methode zur Kenntniß gekommen: bewährte sich dieselbe als die zusagendste aller, und verdrängte jedes andere, und auch van Amstel's, Verfahren.

Zu der (11ten) Stechart der Aquarellmanier aber gedenken wir Keines der Niederländer.

Blicken wir wieder auf das Gesammtgebiet unserer Kunst: so sehen wir, wie die Holländer tiefer noch in ihr herabsteigen.

Allein Hollands Wiedererhebung und die Bildung des Königreichs Niederlande gaben auch den Künsten in allen Theilen des Landes einen mächtigen Aufschwung. Die Zunahme des Wohlstandes, die in Vergleichung mit der zunächst vergangenen Zeit auffallend sich kund gab, die Regierung eines Fürsten, welcher seinen Thron mit einer kunstliebenden Gemahlin theilte, die Begeisterung des holländischen Volkes nach der wiedererlangten Selbstständigkeit, und nicht minder die Zufriedenheit Vieler der Belgier: alle diese Umstände erklären jenen Emporschwung. Die niederländische zeichnende Kunst hat in der neueren Zeit sowohl in den südlichen als in den nördlichen Provinzen gleichzeitig ein Leben begonnen, welches die Hoffnung erweckt, sie werde des alten Ruhmes sich wiederum würdig machen. Besonders

zeigte sich in Antwerpen ein glückliches Streben, das durch eine treffliche Akademie Nahrung erhielt. Kunstausstellungen gaben vorzüglich in Gent, Antwerpen, Haag, Brüssel Beweise erfreulicher Fortschritte. Die Kupferstechkunst besaß gegen die neueste Zeit an Vinkeles und van Senus, Beide aus Amsterdam, ausgezeichnete, jetzt aber durch den Tod entrückte, Talente. Für malerische Radirung jedoch hat sich Holland auch in dem vergangnen Jahrhunderte des wohlerworbenen Ruhmes nimmer begeben; und Blätter eines Troostwyck, van Os, Overbeek, Jansen, Chalon u. Anderer befestigen ihn noch heut. Claessens aber und de Frey seien als Künstler genannt, welche in ausgeführteren Arbeiten Rembrand'schen Ton erwecken und den Grabstichel schmücken. — Alles dieses, als die neuesten Ereignisse störend daherbrauf'ten.

Möge, wie allmälig schon bei dem einen, so auch wieder bei dem andern der nebeneinander wohnenden Völker die Kunst sich heimisch fühlen und Jahre des Friedens und der Eintracht bekränzen!

Ausbildung des Kupferstichs.

4) In der französischen Schule.

Begeben wir uns nun nach Frankreich zurück, wo wir die Kupferstechkunst unter einem Noel Garnier, einem Zeitgenossen des teutschen Dürer, in ihrem zartesten Keime verließen.

Hier sehen wir dieselbe sich entwickeln und ihren Wuchs beginnen, um von königlichem Kunstsinne und fürstlicher Pracht zu zeugen, und dem Nationalstolze zu huldigen.

Die Könige Franz I., Heinrich II., Franz II., Karl IX. und Heinrich IV. erwählten sich Fontainebleau zum Lustort und schmückten ihn königlich mit Werken der Kunst. Ausgezeichnete Maler wurden aus fernen Landen zur Verherrlichung dieses Sitzes herbei gerufen, und weniger ausgezeichnete kamen mit ihnen. Allen aber ward das Gold und die Gunst der frohsinnigen Könige.

Dieses Herzuströmen fremder Künstler und die Verwendung ihrer Talente zu Ausschmückung von Palästen hatte überhaupt auf die Schule der Franzosen eine gute, und eine nachtheilige Wirkung. Die gute Wirkung war: Erweckung des Kunstsinnes, Belebung der zeichnenden Künste; die nachtheilige Wirkung: beeilte Stellung der französischen Schule auf einen ihr fremden, bereits ausgebildeten, nicht durch eigene Entwickelung gewonnenen, Standpunct. Dies der Grund unsrer obigen Meinung: die Franzosen besitzen keinen ausgewürkten, selbstständigen Kunstcharakter.

Die Nation, voll Sinn überhaupt für jegliches Große, nahm den lebendigsten Antheil an der Herrlichkeit des Hofs und der Pracht seiner Paläste. Es fanden sich deshalb Kupferstecher in Anzahl, welche die Werke der Maler, in ihnen aber französischen Herrscherglanz und den Kunstbesitz der Nation, durch den Stich tausendfach wiedergaben. Bis in entfernte Theile des Reichs, selbst bis in's Ausland, strebte man seinen Ruhm zu verbreiten. Die Stecher aber bedienen sich dazu des förderndsten Mittels, der Radirnadel nämlich, und ihre Arbeiten zeigen, daß es ihnen weniger um ächtkünstlerischen Gehalt, sondern um Nebenzwecke zu thun ist. — Da nur die Namen der Wenigsten dieser Stecher bekannt sind, so begreift man sie zusammen unter der Benennung: l'Ecole de Fontainebleau, und ordnet ihre Blätter nach den Malern, nach welchen sie arbeiteten.

Bei dieſer Lage der Dinge war es in der That für die Franzoſen nicht leicht und nicht ſogleich ausführbar, ſich in der Kunſt des Kupferſtechens den benachbarten Völkern gleich zu ſtellen! Um aber doch nicht zurück zu bleiben, ja wohl gar es noch zuvor zu thun: geben ſich ihre Kupferſtecher eine, man darf ſagen launenhafte, eigenwillige Richtung, und ſuchen in dem Beſonderen ihren Rang. — Wie ſehr gilt dies vom Claude Melan und Callot!

Ehe wir jedoch die Beiden näher betrachten, iſt es Stephan de Laune (auch Laulne oder Losne geſchrieben), zuweilen blos Carl Stephanus genannt, welcher mit Würde und Recht unſre Aufmerkſamkeit feſſelt. — 1518 oder 1519 zu Orleans geboren, war dieſer Künſtler urſprünglich ein Goldſchmied. Doch wählt' er ſich einen ſehr feinen und fließenden Grabſtichel und augenſcheinlich Hans Sebald Beham's Manier, in der er einen Raphael, Michel Angelo copirte und eigene Erfindungen in der Methode des Kleinen ausführte. Er ſtarb zu Straßburg um 1595. — Jetzt wieder zurück auf Callot und Melan!

Claudius Melan, geb. 1601 (nach Anderen ſchon 1594) zu Abbeville, geſt. 1688 zu Paris, iſt zwar ein fertiger Zeichner, des Techniſchen vollkommen mächtig und — was für die damalige Zeit Frankreichs Viel ſagen will — mit dem Grabſtichel vertraut, welchen er auch lediglich handhabt; er weiß der Anmuth Character beizugeſellen: aber er will originell ſein, und ſucht dieſes theils durch eine ſonderbare Manier mit einer auffallenden einzigen Strichlage, theils durch Kunſtſtücke zu erreichen. So ſtach er einen Chriſtuskopf, welcher ganz aus einem einzigen Striche beſteht, der, von der Naſenſpitze ſpiralförmig ausgehend, eben ſo, ohne jede Unterbrechung, endet; und gleicherweiſe muß, während man über die Kraft erſtaunt, die er in

seine Arbeiten mit einer so großen Sparsamkeit in den Strichen zu bringen vermochte, man dennoch gestehen: daß eigentlich nur Fertigkeit der Hand, nicht aber reine Genialität, hier das Bewunderungswerthe sei.

Jakob Callot, zu Nancy geb. 1593 oder 1594, gest. ebendort 1635, ist zwar ein Mann voll Geist und der lebhaftesten Phantasie; er gebietet über die Nadel, und seine Radirungen zeigen eine — wenn auch nicht stets angenehme — Festigkeit, als wäre sie mit dem Grabstichel erreicht: allein er läßt seiner Einbildungskraft jede Schranke zerbrechen, und gefällt sich dabei; er zeichnet Figuren, die fast immer zerfetzt und hexenhaft erscheinen, und sein Vortrag macht Wirkung durch die beispiellose Keckheit.

Callot auch ist der Erste der namhaften Franzosen, welche malerisch mit der Radirnadel den Grabstichel verschmelzen (die 3te der verzeichneten Stechweisen handhabend); und wir gedenken hier der nach dem Beispiel eines Tempesta, Hollar und Rembrand auch bei den Franzosen und ihren Malern in nicht geringem Grade jetzt gedeihenden Radirungen, die Namen nennend des Claude Lorrain und Morin.

Claudius Gelee, genannt Lorrain, ward zu Champagne in Lothringen um 1600 geboren. Er ging frühe nach Rom und bildete sich zu einem der geschätztesten Landschaftenmaler, gewisse Vorzüge, z. B. in den Lagen, auch bei seinen Radirungen beurkundend. Als Mängel jedoch an ihnen erkennt man eine trockene Ausführung, unrichtige Figuren, Schwere des Baumschlags, Mißverhältniß des Lichts. Gelee starb zu Rom 1682.

Johannes Morin, zu Paris geb. 1612, ursprünglich ein Maler, ist einer der Ersten, welche die Carnation durch radirte Puncte bewirken; und da er eine ähnliche

Bearbeitung auch bei Gewändern, Gründen ꝛc. anbringt: so erzielt er dadurch sowohl Wirkung als Einklang. Die Regel des Strichs jedoch vernachlässigt er gänzlich. Dennoch zaubert sein Genius Geist, Kraft und Schönheit.

Nicht minder stehe hier und in derselben Beziehung: des Letzteren Schüler, Nicolaus de la Plate-Montaigne (eigentlich van Platenberg, und durch seinen Vater aus Antwerpen stammend), 1631 zu Paris geboren, gestorben daselbst 1706, sowie: Johannes Alix, ebenfalls ein Maler und Zeitgenoß des de la Plate-Montaigne.

Den Uebergang zu einer neuen Epoche der französischen Kupferstecherei bildet durch seine geregelte Kunst und ächte Künstlerweihe: Franz de Poilly, 1622 zu Abbeville geboren. Lehrling des Daret, Kupferstechers zu Paris, und vervollkommnet in Rom, erkor er sich den Holländer Bloemaert mit dessen neu angenommenen, zwar etwas kalten, aber lieblichen und dabei schwierigen, Manier zum Muster, welche Striche, die sich in Vierecken kreuzen, mit furchtloser Sicherheit effectvoll dahinstellt. Die Reinheit seiner Zeichnung entsprach der seines Stichs. De Poilly starb zu Paris 1693.

Und Poilly zur Seite bildet den Uebergang: Robert Nanteuil, 1630 zu Rheims geboren, ein Maler zugleich. Nanteuil's Aufgabe wird das Portrait, und er ergreift die Manier des Claude Melan; aber nicht wie dieser, nur durch seltsame Weise Aufsehen zu erregen, sondern um ächte Kunst und wahrhaft Treffliches zu leisten. Darum sticht er nicht, wie Melan, etwa Köpfe mit einer Spirallinie, wohl aber mit der einfachsten Lage von Linien, die er jedoch, auf geniale Art, anschwellen, und wieder in leichte Puncte verschwimmen läßt. Er erreichte durch dies Mittel eine überraschende Mannigfaltigkeit in den Tinten der Carnatur.

Eine wohlthuende Einfachheit charakterisirt seine Werke und sein fester, dabei lieblicher, Grabstichel führte nicht selten Brustbilder mit einer einzigen Schraffirung aus: die Striche höchst verständig nach den Formen ziehend, und nach Erforderniß des Tons theils fein sie haltend, theils sie verstärkend. Die Stoffe behandelte er mit malerischem Talent. Nanteuil starb zu Paris 1678 und behauptet das große Verdienst, die vorher gesuchte und steife Einfachheit des Stichs zuerst mit umsicht'ger Leichtigkeit angewandt, derselben aber immer eine edele Gestaltung verliehen zu haben.

Noch gedenken wir ehrend des Peter van Schuppen, zwar zu Antwerpen geboren i. J. 1623, allein als Nanteuil's Schüler und weil er in Frankreich verblieb — er starb 1702 zu Paris — anheim gefallen der französischen Schule. Auch er erwählte das Portrait sich zum Gegenstand. — Nicht minder werde genannt auch Stephanus Baudet, 1598 zu Blois geboren, in Italien gewesen, und zu Paris gest. i. J. 1671.

Dem Nanteuil aber darf sich beigesellen: Sebastian le Clerc, zu Metz geb. 1637. Ihn könnte man den veredelten Callot benennen. Wie durch das Reine seines Styls, eben so zeichnete er sich aus durch den Geist und die Zier, womit er seine Werke begabte. Ueber Grabstichel und Nadel gebot er als Meister. Kluge Sparsamkeit und geschmackvoller Wechsel im Stich, einfache, kurze, geschwungene und verständig eng gezogene Striche, gefällige Unregelmäßigkeit, gänzliche Unterdrückung jener Puncte, welche, im Kleinen, die Wirkung zerstören und dem guten Geschmack widerstreiten, Leichtigkeit in der Behandlung, delicate und liebliche Tuschen — dies ist der Styl unsers Künstlers. Sein Stich bestand oft nur in einer einfachen Schraffirung. Bei seinen Schöpfungen scheint

er sich Raphael und die Antiken zu Mustern erkoren zu haben. Der Tod des Meisters geschah zu Paris 1714.

Die neue Epoche nun der Kupferstechkunst für Frankreich und zwar diejenige, in welcher unsere Kunst ihren Gipfel und das richtige Ziel erreicht, beginnt durch Anton Masson, geboren zu Loury bei Orleans 1636. Bei gleichen künstlerischen Anlagen mit Callot und Melan, kennt Masson genau die Normen der Kunst und beachtet dieselben. Er befleißiget sich auf das erfolgreichste, jede Nachahmung einer Farbe im Bilde — welche sonst, um z. B. die Ahnung des Roth zu erwecken, Puncte, des Blau, breite Striche erheischte — lediglich durch Abstufungen zwischen hell und dunkel, zwischen saftig und matt hervorzubringen. Wohl ist auch er nicht ohne allen Hang, sich auffallend machen zu wollen, und erwählt sich darum Beisachen im Bilde, als sammtenes Kleid, polirte Waffe: allein immer besitzt er wahres Verdienst um unsere Kunst; und wenn überhaupt die älteren Meister des Kupferstichs, ein Raimondi, Dürer, der Leydener Lukas, Golzius, sich bestrebten, mittels des Stichs plastische Form darzustellen, in der Behandlung aber des Schattens und Lichts blos ein Mittel zu diesem Zwecke erschaueten: so bemühte sich Masson dahin, dem Spiele des Lichts und Schattens zugleich eine Farbenwirkung abzugewinnen. Weil aber spätere Meister, mit weniger Beruf und Glück als Masson, die Nachahmung dieser Manier sich zu einer Aufgabe machten, dem Schatten- und Lichtspiele einzig nur den Reiz der Farben abringen wollten, vergaßen zugleich jene Nüançen für Formendarstellung anzuwenden: so stehet Masson in diesem Bezug zwischen der älteren und einer neuen Schule mitten inne. Er starb zu Paris i. J. 1700.

Die neue Epoche der französischen Kupferstechkunst

wird entschieden durch Edelink. Obgleich zu Antwerpen (1649) geboren, betrachten ihn die Franzosen doch als den Ihren, weil er sich unter Poilly ausgebildet, in Frankreich gelebt hat, und in Frankreich gestorben ist (1707 zu Paris); und so zählen ihn auch Andere der französischen Schule bei. — Wenn Masson hauptsächlich in dem, was man den Ton nennt, de Poilly in der Form die Lösung der Aufgabe für den Kupferstecher vermeineten: so hat Edelink diese beiden Richtungen in sich aufgefaßt und, vereinbart mit der kunstreichen Anwendung des Burins, zu Einem reinkünstlerischen Zweck sie verwandt. Er ist derjenige, welcher die formende und die malende Richtung der Kupferstecherei in sich aufnahm und beide, mit eigener Hinzufügung der technisch ausführenden, widerstrahlete. Was Edelink aber der französischen Kupferstecherschule ward: das ist er nicht minder den übrigen Kunstschulen geworden, und alle haben sie ihm Hohes zu verdanken.

Die volle Kunstblüthe der Kupferstecherei fördert Gerhard Audran, zu Lyon geb. 1640. Das Zeichnen zu Rom gründlich unter Carl Maratti studirend, bildet sich Audran auf dieser sicheren Grundlage seine Kupferstechkunst. Darum versteht er nicht selten das Original des Malers selbst, nach welchem er sticht, zu verbessern. In der Technik aber des Stechens erschafft er sich eine Methode, welche durch glückliche und ungezwungene Verbindung der Radirnadel mit dem Burin auf das gefälligste anspricht. — Als der Erste Bedeutende und auf das fleißigste handhabt er jene 4te der Stechweisen, die das Geätzte mit dem Grabstichel beendigt. — Audran stirbt zu Paris 1703.

Das Beispiel G. Audran's, die Weihe zum Künstler in Rom sich zu holen, leuchtet vor dem Nicolaus Dorigny, zu Paris geb. 1657. Zweiundzwanzig Jahre (nach Einigen

selbst noch 6 Jahre länger) bleibt dieser in Italien, und indem er an Roms großartigen Meisterwerken sich bildet, erheben sich sein Geschmack und sein Talent bis zu einer würdevollen Nachahmung dessen, was ihm als Muster vorgeschwebt. — Auch er ätzte und beendigte mit dem Burin. — Durchglühet für Kunst, sucht er die Cartons des Raphael in Hamptoncourt selbst auf und sticht sie mit Meisterhand. Glücklich erfaßt er die Größe so erhabener Vorbilder und dringt sinnvoll ein in die Tiefen des Raphael'schen Geistes. Auch 15 Jahre verweilt er in England, und giebt sich sodann seinem Vaterlande zurück, dem er Wesentliches in der Kupferstechkunst genützt hat. Dorigny stirbt zu Paris als hoher Greis i. J. 1746.

Audran und Dorigny theilen das Verdienst, die eigentliche Stellung der Kupferstechkunst begriffen, diese der Malerei untergeordnet, die Zeichnung aber als denjenigen Theil der letzteren unterschieden zu haben, in welchem erstere allein gerechten Ruhm sich zu erwerben vermag.

Bernhard Picart, geboren zu Paris 1663, erwirbt sich, so lange er in Frankreich bleibt, das verdiente Lob, seine Kunst in Zeichnung; Grabstichel und Radirnadel mit Talent und Fleiß geübt, die Kupferstechkunst seines Vaterlands überhaupt gefördert zu haben. Allein er wendete sich nach Amsterdam und schmälerte dort, durch äußere Veranlassung dem Kalten, Ausgefeilten und Geleckten zugeführt, sein wahres Künstlerverdienst. Sein Tod geschah zu Amsterdam 1733. — Bemerken wir von Picart besonders: daß er als der Erste begegnet unter den genannteren Kupferstechern der Franzosen, welcher die Schabkunst nach Frankreich verpflanzt hat. 11 Blätter gab er in ihr heraus.

Treffliche Kunst üben die Stecher: Peter Drevet,

der Vater, und Peter Drevet, der Sohn. Ersterer von Lyon, ward geb. 1674 und starb 1749; Letzterer starb ebenfalls 1749 in einem Alter von 42 Jahren. Der Sohn als Künstler größer noch als der Vater. — Beider Grabstichel ist rein und zierlich, und ihre Arbeit zeugt von lobenswerthestem Fleiße. Beide stehet man Formen und Tinten durch Schraffire meisterhaft darlegen, die Stoffe, namentlich der Gewänder, bis zur Täuschung nachbilden, und die Carnatur in fast unübertreffbarer Frische und Weiche erscheinen machen. Niemals, — und dies gilt mit Auszeichnung von dem Sohne, — haben diese Künstler das Geistreiche, Richtige, Wahre der Umrisse, Formen, Charaktere aus den Augen gesetzt, wohl wissend, daß ohne solches die schönste Arbeit nichts andres als ein leeres Gekritz auf der Kupferplatte ist.

Claudius Drevet, der Vetter und Schüler, ebenfalls wacker, lebte noch 1766.

Jetzt: Jakob Philipp le Bas, (geb. zu Paris 1708), geltend machend in einem Werke von zahlreichen Blättern und einem Kreise von vielen Schülern (wir nennen die beiden Aliamet, Noel le Mire, den geehrten Strange, den Briten Wynne Ryland) die Ehre der Nadel, sofern diese in der geschickten Hand des Stechers sich vom Grabstichel unterstützen und vollenden läßt. Le Bas starb zu Paris 1782, und ihm gebührt ein vorzüglicher Platz unter denjenigen Künstlern, welche sich durch einen auf Fertigkeit in der Zeichnung gegründeten Geschmack in Führung der Radirnadel ausgezeichnet haben.

Als solche aber, welche fortfuhren, zum Nachtheil ihrer eigenen Werke und ihres Ruhms vor Kennerangen das Colorit der Malerei nachzuahmen, die Formendarstellung vernachlässigten, so in offenbaren Widerspruch mit der Be-

stimmung ihrer Kunst geriethen, dürfen wir nennen: Jakob Balechou (er starb zu Avignon 1764) und Jakob Beauvarlet (er ward geb. 1731 zu Abbeville).

Zweien Teutschen war es vorbehalten, diesem Schwanken der französischen Kupferstecherschule Einhalt zu thun; dem Einen: die Franzosen mit einer, bei aller Vollendung dennoch streng an der Regel haltenden, anspruchslosen Technik des Grabstichels und einer verständigen Anwendung derselben zu befreunden, dem Andern: neben dem Hinarbeiten auf Effect der Malerei ihnen Geist und Gemüth einzuhauchen für seelenvolle Bilder. Ersteres geschah durch Johann Georg Wille, das Andere durch Georg Friedrich Schmidt. Von Beiden lese man zurück Mehres.

Viele, jedoch nicht stets glückliche Versuche, selbst große Platten mit der trockenen Nadel allein zu bearbeiten (oben als die 2te Stechweise verzeichnet) macht um diese Zeit der geschickte Dilettant, auch Kunstschriftsteller, der Generaleinnehmer der königl. Finanzen, Mitglied verschiedener Akademien Frankreichs und Italiens: Claudius Heinrich Watelet, zu Paris geb. 1718, daselbst gest. 1786.

Um diese Zeit tauchen auf bei den Franzosen die Stecher: Stephan Ficquet, geb. zu Paris 1731, lebte noch 1760. Dieser Künstler besitzt Verdienst wegen eben so gefälliger als nachdrucksvoller, eben so feiner als reiner Ausführung mehrer Blätter durch Grabstichel. Ferner: Peter Savart, zu Paris geb. um 1750, glücklicher Nachahmer des Ficquet. Nicht minder: Johann Baptist Grateloup, ein Dilettant in der Kunst, geb. zu Dax in Gascogne 1735, von welchem man einige Portraite weiß, die mit einer an das Unbegreifliche gränzenden Feinheit und auch sonst mit lobenswerther Kunst gearbeitet sind.

Carl Clemens Bervic, Wille's Schüler, geb. zu

Paris 1756, pflanzte Wille's Lehre, sowie Schmidt's Geist und Gemüth, mit reichem Gewinn unter den Franzosen fort. Ihn selbst schien schon Bestimmung der Natur auf Formung hinzuweisen. Der schmiegsamste Geist in die besonderen hohen Eigenschaften seiner Musterlehrer, Vereinbarung alles dessen, was dort auseinander lag, allmälig sich entwickelnde Selbstanschauung, mündig gewordenes Talent, gewaltiges Schaffungsvermögen rückten ihn auf den Platz, welcher ihm gebührt als einer Säule eines schönen Künstlergebäus für Frankreich.

Mit Bervic stützen dasselbe die wackeren Stecher: Moritz Blot und Peter Audouin, vornehmlich aber der mit höchst reinem Grabstichel Statuen wiedergebende, aber auch den Sanzio copirende Raphael Urban Massard; unter den Radirkünstlern aber: Jakob Bouillard und Johann Jakob de Boissieux.

Vor Allen aber werde genannt: Augustin Boucher-Desnoyers. — Die geläuterte Wahl, welche dieser Meister trifft, fällt vor anderen gern auf solche Originale, wo der Gedanke des Künstlers in Formen sich ausspricht und Farbe und Beleuchtung nur als untergeordnete Mittel der Erscheinung behandelt sind. Hier siehet sich Desnoyers an seinem Platz, und durch würdevoll-einfachen, geistreichen Vortrag seiner vollendeten Technik ist er des Erfolgs und seines Ruhmes gewiß. — Boucher-Desnoyers begriff den Zweck der Kupferstechkunst vollkommen, deren eigentliche Aufgabe immer doch Form bleibt. Denn vorwaltend muß die Abstufung von Hell oder Dunkel, von Glänzendem, Rauhem oder Sammtenem dazu dienen, Form, nicht aber Colorit darzustellen; das Letzte liegt außer dem Bereiche dieser Kunst.

Desnoyers hat, wenn auch kein Atelier eröffnet,

wie dies von Wille und Bervic geschehen, doch mehre Schüler gebildet; anderentheils aber durch die hohe Achtung, welche man in ihm dem Künstler zollte, bei Vielen eine Kunstnorm begründet, und solchergestalt Erhebliches gethan für die Kupferstecherei seines Vaterlands. Und achtungswerth schreiten ihm nach Künstler, wie sie die neueren und neuesten Tage und die vornehmsten der Stechweisen aufzählen in einem Richomme und Lignoy, Morel, Dien und Girodet, Gudin und de Chatillon, Mercury, Jazet u. Andern.

Bemerken wir hier: daß der den Wechsel liebende Franzos im Lauf der letzten 2 Jahrhunderte folgende Erfindungen in der Kupferstechkunst gemacht, oder doch unterstützt und zur Blüthe gebracht hat:

1) der le Blon'schen Manier mit bunten Farben. — Der Erfinder derselben ist Christoph le Blon, ein Maler, geb. zu Frankfurt am Main 1670.

Dieser le Blon kam um 1704 nach Amsterdam, um Proben seiner gemachten Erfindung zu verfertigen. Da er aber hier keine Unterstützung fand, ging er nach London, wo er 1721 verschiedene Stücke herausgab und anfänglich sich besserer Aufnahme zu erfreuen hatte. Da man jedoch auch hier für seine Kunst erkaltete: bediente er sich der Ausspielung. Allein diejenigen, welche die Preise gewannen, schienen denselben keine große Achtung zu zollen. Zuletzt kündigte le Blon eine vollständige Anatomie in 12 großen Blättern an, von deren Ausführung und Zweckmäßigkeit man sich so viel versprach, daß der Künstler in kurzer Zeit 2000 Subscribenten, deren jeden mit 15 Pfd. Sterl., erhielt. Da derselbe sich aber dessen ungeachtet nicht bei zureichenden Mitteln sah, das bedeutende Unternehmen auszuführen, auch seine zuerst herausgegebenen Blätter nicht

den Beifall gewannen, welchen er gehofft: ſo begab er ſich 1735 nach Paris, wo er zuerſt ein Marienbild nach Karl Maratti, dann noch einige andere gelungene Stücke herausgab. Der König ließ ihm hierauf, d. 12 Nov. 1737, ein Privilegium ausfertigen, unter der Bedingung, in Gegenwart einiger Commiſſäre Verſuche in ſeiner Kunſt zu machen und dieſen alle dabei obwaltenden Geheimniſſe zu eröffnen; worauf ihm denn jenes Privilegium unter'm 1. Apr. 1738 nochmals beſtätiget ward. Le Blon ſtarb bald darauf, nämlich 1741. — Ausführliche Nachrichten über die le-Blon'ſche Stechweiſe finden ſich in: L'art d'imprimer les tableaux. Traité d'après les écrits, les opérations et les instructions verbales de I. C. le Blon. A Paris 1756. Chez P. G. Mercier etc. 8vo. Und in: Lettres concernant le nouvel art de graver et d'imprimer les tableaux. Par Gautier. A Paris 1749. Impr. de I. Bullot. 8vo.

Außer le Blon hat es wenige bedeutende Künſtler gegeben, welche in dieſer Stechart gearbeitet haben. Dieſen voran ſteht: Johann Fabian Gautier, aus Marſeille gebürtig, welcher, nach ſeiner eigenen Angabe, das Geheimniß, gefärbte Kupferſtiche zu verfertigen, ebenfalls zuerſt beſeſſen haben will. Er kam um 1737, ungefähr 20 Jahre alt, nach Paris, eben zu der Zeit, als le Blon kurz vorher ſich daſelbſt niedergelaſſen hatte, und machte ſich durch einige Verſuche in ſeiner neuen Kunſt bekannt. Da aber le Blon jetzt eben durch ein Privilegium das ausſchließende Recht erhielt, Gemälde mit 3 Platten zu drucken, ließ Gautier ſich als bloßen Gehülfen bei Jenem aufnehmen. Die beiden Künſtler entzweieten ſich aber bald, und Gautier verließ le Blon ſchon nach 6 Wochen wieder. Er verfertigte nun, für ſich, 24 verſchiedene Stücke, nach

seinem eigenen Systeme, welches jedoch von dem le Blon'schen im Wesentlichen sich nur dadurch unterschied, daß, während le Blon immer nur 3 Platten verwendete, und zwar die eine zur rothen, die zweite zur blauen, die dritte zur gelben Farbe (als zu den 3 Primitivfarben): Gautier diesen noch eine vierte zur schwarzen Farbe hinzusetzte. Nach le Blon's Tode erhielt er jedoch dessen Privilegium, und durfte nun erst mit seinen Arbeiten öffentlich hervortreten. Gautier starb 1786.

Wohl hatten schon um 1626 der Niederländer Nicolaus Laßman, eigentlich ein Maler; 1680 Peter Schenk, ein Kupferstecher in Amsterdam; und hernachmals ein gewisser Taylor, ein englischer Ingenieur, Versuche von Kupferstichen mit bunten Farben geliefert. Da solche aber mit Strichen geätzt, und die verschiedenen Farben blos auf die einzige Platte aufgetragen worden: so konnten sie niemals die Wirkung eines saftigen Gemäldes erlangen. Diese Unvollkommenheit ist auch Ursache gewesen, daß man mit den Versuchen dieser Gattung von Kupferabdrücken nicht weiter fortgefahren hat.

Seit etwa 15 Jahren giebt man wieder geschabte Kupferstiche in bunten Farben heraus, welche, ob sie gleich nicht nach le Blon's Weise, sondern ebenfalls nur mit Einer Platte verfertiget sind, dennoch mit den le Blon'schen nicht ganz wenige Aehnlichkeit haben. Allein sie sind dadurch von jenen ungleich vollkommneren bald zu unterscheiden, daß die Puncte und Kreuzchen, welche auf den größeren Lichtmassen sichtbar werden, und die im le Blon'schen Proceß von zweier-, öfters dreierlei Farben und untereinander vermengt erscheinen (weil von jeder Platte fast eine andere Farbe auf das Papier sich abdrückt): hier sich nur von einerlei Farbe, nämlich derjenigen, zeigen, welche

von dem Drucker auf dieſe oder jene Stelle der Platte aufgetragen ward. Im Allgemeinen fallen die Abdrücke einer mit Farben bemalten einzigen Platte ſelten ſo vollkommen aus, daß man nicht nöthig hätte, ſie zuletzt hie und da mit dem Pinſel zu retouchiren.

Nach Gautier hat noch in dieſer Stechweiſe mit Auszeichnung gearbeitet: Eduard Gautier-Dagoty, Sohn Fabian Gautier's, geb. 1745, um 1780 werkthätig, geſt. 1783 zu Florenz. — Es erfand Frankreich:

2) die Kreidezeichnungsart (la manière de crayon), welche man auch die franzöſiſche nennt. — Um die Ehre der Erfindung dieſer Stechweiſe aber beſtritten ſich Magny, ein Feldmeſſer, Aegydius Desmarteaux, Kupferſtecher zu Paris, und Johann Carl François, ebenfalls Kupferſtecher, welche Alle dieſelbe i. J. 1756 zugleich gemacht haben wollten. François, geb. zu Nancy 1717, geſt. zu Paris 1769, war wirklich auf dieſe Kunſt ſchon 1740 gefallen; aber die Verſuche, welche er damals gemacht hatte, kamen erſt 1757 zum Vorſchein. Sie gewannen ſo großen Beifall, daß dem Erfinder deshalb vom Könige eine jährliche Penſion und der Titel: Graveur des desseins du cabinet du Roi verliehen ward. Desmarteaux, der Mitbewerber um die Ehre dieſer Erfindung, geb. zu Lüttich 1722, geſt. zu Paris 1776, hat dieſelbe erweislich wenigſtens mit neuen Kunſtgriffen bereichert, und eine Menge ſchätzbarer in derſelben ausgeführter Arbeiten hinterlaſſen.

Bald nach Erfindung dieſer Stechart erweiterte ihre Brauchbarkeit und vervollkommnete ſie mehr noch Ludwig Bonnet, ein Pariſer, dadurch, daß er darauf verfiel, ſie zur Nachahmung von Paſtellgemälden anzuwenden. Er ging dabei nach le Blon's Grundſätzen zu

Werke, nahm mehre Farben, bestimmte zu jeder derselben eine besondere Platte und druckte alle auf Ein Blatt ab. Der Unterschied zwischen le Blon's und Bonnet's Platten liegt also nur darin: daß jene geschabt, diese mit Rolleisen und Mattoir punctirt sind.

Die Erfindungen der Künstler François, Desmarteaux und Bonnet erhielten solchen Beifall, daß mehre andere Künstler, denen die dabei gebrauchten, von ihren Erfindern geheim gehaltenen Kunstgriffe unbekannt waren, mit Eifer sich bemüheten, Jeder auf seinem Wege, die Kunst zu erlangen, Kupferstiche in der Kreidezeichnungmanier hervorzubringen. Unter diesen zeichnete sich aus der thätige und geschickte Ploos van Amstel. Von diesem aber war schon die Rede bei der niederländischen Schule.

Den Flor aber der neuen Erfindung beförderten ein gewisser Basset und Johann Baptist Bichard, Beide in Paris.

Immer ist — bemerken wir — diese Stechweise vornehmlich in Frankreich betrieben worden; und unter den sie ausübenden Künstlern sind zwar manche sehr geschickt, aber nicht von der Wichtigkeit, daß sie hier besonders angeführt zu werden verdienten. — Frankreich machte im Lauf des 18. Jahrhunderts die Erfindung:

3) der Farbentuschart, Aquarellmanier. — Sie ward erfunden 1762 von Peter Franz Charpentier, einem Kupferstecher zu Paris.

Stets ist dieselbe mehr Eigenthum französischer Künstler geblieben, und auch von diesen haben sich nicht Viele mit ihr abgegeben. Die bemerkenswerthesten derselben sind: Franz Janinet, ein Pariser; Carl Melchior Descourtis, ebenfalls ein Pariser und Janinet's Schüler; Carl Benazech, eigentlich ein Londoner, aber meist zu

Paris. — Nicht minder hat Frankreich im Lauf des vorigen Jahrhunderts die Erfindung gemacht:

4) der Biſter- oder Tuſchweiſe, auch Aqua tinta-Manier. — Als Erfinder dieſer Stechart wird allgemein Johann Baptiſt le Prince, geb. zu Paris i. J. 1733, eigentlich ein Maler, angegeben. Dieſer betrieb dieſelbe zwar ſchon 1768 (ſeine Biſterblätter kamen erſt in der Zeit von 1768 bis 1775), hielt aber ihre Kunſtgriffe bis zu ſeinem i. J. 1781 erfolgten Tode vor der Oeffentlichkeit geheim und theilte ſie blos ſeinem Freunde, dem Abbé Saint-Non, einem geſchickten Dilettanten, mit. — Genau genommen, muß man es jedoch immer in Zweifel ſtellen, welcher von den beiden Männern der eigentliche Erfinder geweſen ſei. So viel iſt gewiß, daß Arbeiten des Letzteren in dieſem Verfahren bereits 1766 vorgekommen ſind. — Als ein Zweiter macht dem le Prince den Rang des Erfinders ſtreitig der rührige und kunſtgeübte Amſterdamer Ploos van Amſtel; wenigſtens kamen von dieſem dergleichen Kupferſtiche noch vor Veröffentlichung der le Prince'ſchen Methode in Umlauf. — Von den Kunſtſchriftſtellern aber führen noch die einen als den Erfinder dieſer Stechweiſe an: den Barabé, einen Franzoſen; die anderen einen de la Foſſe; wieder andere den Peter Franz Charpentier; einige den Schweden Peter Floding, der zu Paris arbeitete; oder die Londoner Künſtler und vereinigten Kunſthändler A. Pond und C. Knapton; wieder andere den bekannten Ploos van Amſtel. — Was der Dilettant Stapart und J. A. Schweickard, Beide Teutſche, gethan, leſe man zurück unter der teutſchen und italieniſchen Schule. — Auch bemerken wir, daß in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Franzoſen die Erfindung machten von:

5) Kupferſtichen, welche ohne Pinſel und ohne Farben illuminirt waren. Sie erhielten die Benennung: Kupferſtiche mit chimäriſchen Farben. — Es wurden nämlich dazu keine wirklichen Farben genommen, ſondern die Erſcheinung durch Dämpfe von Küchenſalz, Salmiak, Vitriol und Alaun hervorgebracht, über welche man den Kupferſtich dergeſtalt hielt, daß er von ihnen durchdrungen ward. Die Farben wurden ſichtbar oder verſchwanden, je nachdem man den Kupferſtich gegen das Licht der Sonne und der Kerze hielt oder wieder hinwegnahm. Kircher ſchrieb darüber 1677 in einer „Ars magna lucis et umbrae.“

Der Schabkünſtler — bemerken wir ſchließlich — ſowie derer, welche die engliſche Punctirſtechweiſe übten, weiſen die Franzoſen nur Wenige und Unbedeutende auf.

Ausbildung des Kupferſtichs.

5) In der britiſchen Schule.

Gehen wir jetzt zu den Briten hinüber, ſo treffen wir Wenzel Hollar als den, durch welchen die Engländer erſt der Kupferſtechkunſt ſich zu erfreuen begannen.

Bis auf Hollar hatte, wenn etwas, nur das Meſſer des Holzſchneidekünſtlers, kaum aber ein Grabſtichel, matte Strahlen geworfen. Die Gründe deſſen wurden genannt, als von England ſchon früher die Rede geweſen. Da kam Wenzeslaus Hollar, um den Grundſtein zu legen zu einer Kupferſtecherſchule für England. Manche Stürme im Leben und manche Prüfungen in der Kunſt hatte er ruhm-

würdig bestanden; schon nannten die Kupferstecherschulen aller Nationen mit Achtung seinen Namen: als Hollar in dem großen Inselstaate ein Asyl zu finden meinte, bezahlend dafür den Briten aus dem reichen Schatz seiner Talente. Unermüdlich in seiner Thätigkeit, gebietend über zahlreiche und glänzende technische Mittel, äußerst vielseitig und überraschend in seinen Sujets, eben so interessant, als geist- und gemüthvoll in deren Ausführung, eine gleiche Kunstfertigkeit beurkundend in jeder der vornehmeren Stechweisen, obgleich nicht ohne eigenthümliche, und nicht allen Stechern und Compositionen zusagende Manier: vermochte es dieser Künstler wohl, in seinem neuen Vaterlande für die Kupferstechkunst neben nicht geringer Aufmerksamkeit eine nicht geringe Gunst zu erwecken. Des Künstlers Geburt aber und Todes gedachten wir oben in der Kupferstecherschule der Teutschen.

Die Engländer beginnen nunmehr, nach Kupferstichen und nach Erzeugern derselben zu verlangen, und wollen Beides aus der eigenen Mitte gewähren. — Selbst ein Prinz von hohem Posten greift nach dem Grabstichel und braucht ihn mit Lust. Es ist dies Ruprecht von der Pfalz, Herzog von Cumberland, Großadmiral von England, geb. 1620, gest. 1682.

Dieser Prinz ist es zugleich, welcher auf einer Reise in Teutschland die eben erst durch den v. Siegen erdachte Schabkunst von dem Erfinder selbst erlernt, sie nach seiner Zurückkunft um d. J. 1656 in England bekannt macht, derselben durch seine gesellschaftliche Stellung sowohl als auch dadurch, daß er selbst sie übt, großen Eingang verschaffend. — Und kaum waren die ersten der geschabten Blätter des Prinzen erschienen, als unverzüglich ein britischer Kupferstecher, W. Sherwin mit Namen, ähnliche

Arbeit zu bewerkſtelligen ſuchte. Unbekannt aber mit der gekerbten Walze des Prinzen und v. Siegen's, nimmt er ſeine Zuflucht zu einer Feile. Als Erſterer eines der recht wohlgelungenen Blätter Sherwin's erblickt, wirft er auf ſeinen Diener den Verdacht, es habe derſelbe dem Künſtler das Werkzeug ſeines Herrn entdeckt. Dieſer betheuert ſeine Unſchuld und führt den erfinderiſchen Sherwin herbei. Kaum hat Letztrer ſein Feileninſtrument gewieſen, als der Prinz ihm die eigene gekerbte Walze verehrt und alles Geheimgehaltene preisgiebt. — Weil nun unter den Engländern ſehr bald die geſchabten Kupferſtiche weit eifriger ſich bereitet ſehen, als in Teutſchland, dem eigentlichen Ort ihres Urſprungs: ſo haben ſie nachher faſt allgemein den Namen angenommen der: engliſchen Kupferſtiche.

Die Folge einer ſolchen Liebhaberei war, daß der in eines Hollar Hand nur jüngſt erſt zu Anſehen gelangte, wenn gleich nicht ſtets unvermiſchte, ſondern faſt immer auch mit der Nadel verſchmelzende, Grabſtichel vom Granirſtahle und dem Schabeiſen verdrängt ward, und die edele Stechart der gekünſtelten weichen mußte. Deshalb haben die Engländer aus der eigenen Nation weder in dieſer Zeit noch ſpäter einen einzigen hochbedeutenden Meiſter aufzuweiſen, welcher mit dem Grabſtichel allein gearbeitet hätte; wohl aber iſt die Zahl derer groß, welche auf eine, oft ſehr geringe, Anlage von Aetzarbeit jenes Inſtrument mit dem glücklichſten Erfolge geführt haben. — Auch die Schabkunſt zählt viele der Künſtler unter ihnen; und auf das ehrenvollſte, eben ſo intereſſant in der Wahl ſeiner Gegenſtände, als geiſtreich und entſprechend in deren Ausführung, ſelbſt mit Glück Hiſtoriengemälde copirend, begegnet als der Aelteſte und Vorzüglichſte der namhaften britiſchen Schabkünſtler dieſer Zeit: Johannes Smith,

der Aeltere, geb. muthmaßlich 1654 (denn auf manchen Lebensverhältnissen des Mannes ruhet ein Schleier), gest. zu Bristol 1721.

Da die Engländer erst Maler bekamen, als der Werth der Malerei von den Meisten nur noch in einer freien Führung des Pinsels und stark aufgetragenen Farben gesetzt ward, ihre Maler aber diese pastöse Manier bis zur Ungebühr hervorhoben: so sahen sich dadurch diejenigen, welche nach ihnen (immer aber nur nach angelegter Aetzung), in Kupfer stachen, veranlaßt und verführt, die erzwungene Kühnheit Jener durch auffallend starke Striche nachzuahmen, und verkehreten hierin.

Zu den merkwürdigsten englischen Stechern, und Radirkünstlern zugleich, werden die Folgenden: Wilhelm Hogarth, Maler eigentlich, geb. 1698 zu London. — Ihm darf hinsichtlich des Mechanismus seiner Kunst durchaus kein Ehrenplatz eingeräumt werden. Hogarth arbeitete, radirend, viele moderne Historien, und sein ganzes Bestreben in diesen Bildern ging dahin: Geist zu schildern. Er machte sich zu einem großen satyrischen Autor, welcher die Thorheiten und Laster der Gesellschaft und seiner Zeit durch den Pinsel und seine Nadel beschrieb. Sein größestes Verdienst bestand in der Erfindung oder Auffassung der Gegenstände, in deren lebendigen Darstellung, und in dem Ausdrucke der Leidenschaften. Er ist es, welcher die Komödie in das Bild gebracht hat. Und darum auch wird seine Kunst geachtet. Den Körper aber vernachlässigte seine Darstellung; er zeichnete unrichtig, und seine Technik ist werthlos. Hogarth starb, wo er geboren worden, 1764.

Und: Thomas Worlidge, ebenfalls Maler, geb. 1700 zu Peterborough in Northamtshire, gest. zu London 1766. Dieser erreichte in der trockenen Nadel fast

einen Rembrand. Die Zeichnung seiner Köpfe ist trefflich zu nennen. In der ungeheueren Menge von Figuren jener modernen Historie dieses Künstlers, der Installation des Grafen von Westmoreland als Kanzler von Oxford, beurkundet sich auffallend britische Ausdauer.

Jakob Mac-Ardell, ein Irländer, geb. um 1710, werde als geschickter Schabkünstler genannt. Starb 1765 zu London. Nicht wenige seiner Productionen jedoch zeigen eine tadelnswerthe Eile und fallen in's Matte. — Die Schabmanier, und mit größerer Kunst noch als Mac-Ardell, übt Theodor Fry, ein Maler, geb. 1710 und gest. zu London 1762. Durch Feinheit, Reinlichkeit und Kraft gewann sich seine Stechweise Aufmerksamkeit und Gunst.

Einem Franzosen aber, dem Franz Vivares, verdankt in der Landschaftstecherei England seine vortreffliche Schule. — Vivares ward 1712 zu Lodeve bei Montpellier geboren und bildete sich durch eigene, freie Kraft zum Künstler empor. Nach England gekommen, erwarben ihm seine gemüthvoll gezeichneten, mit vielem Fleiß ausgeführten Landschaften allgemeine Anerkennung. Des großen Landschaftenmalers Claude Lorrain Bilder sich vorsetzend, stellt Vivares in seinen Blättern durch eine reizende Harmonie im Licht und in den Linien auf eine rührende Weise denjenigen Frieden dar, welchen die glückliche Natur auf eine harmlose Landesstrecke auszugießen vermag, den Beschauer fast mit der Süßigkeit der Schwermuth ergreifend. Beide Arten der Ausführung: Stich und Radirung, verband dieser Meister mit einander auf das malerisch'ste England ward des Künstlers zweites Vaterland, und stets zählet man ihn deshalb zu der Künstlerschule der Briten. F. Vivares starb zu London i. J. 1782.

Daſſelbe Sujet der Landſchaft ruft 2 andere geſtiefte Künſtler hervor: den Wilhelm Woollet und Robert Strange. — Woollet, geb. 1735 zu Maidſtone in der Provinz Kent, wird Vivares's Schüler und Freund und weicht ſeinem Meiſter nicht an Verdienſt. Er verleiht bei'm Landſchaftſtich der Nadel eine ganz eigenthümliche Freiheit und Wahrheit, auf der anderen Seite auch den Grabſtichel auf dieſen Gegenſtand mehr noch anwendend und ihn ausbildend, als ſein Lehrer. Er unterrichtet in der Landſchaftſtecherei einen J. Brown, B. J. Pouncy, W. Ellis, J. Emes, S. Smith, J. Vivares, dieſen nicht ſelten die Radirnadelarbeit überlaſſend, ſelbſt aber die Vollendung durch Grabſtichel beſorgend. Woollet ſtarb zu London 1785.

Mit ihm dauet auf das rühmenswertheſte an der Kupferſtecherſchule der Briten: Robert Strange, ein Schotte, geb. 1725. Die Landſchaftſtecherei unter J. Ph. le Bas zu erlernen, geht Strange in früher Jugend nach Paris; doch zu dem Höheren berufen, wendet er ſich dem Fach der Hiſtorie zu.

Während aber den Briten für ihre Kupferſtecherſchule jenſeit des Canales eine feſte Säule in ihrem Strange erwächſt, ſehen ſie einen Fremden zu ſich herüberkommen, welcher, bei den unbeſtreitbarſten Talenten und dem erwiekenſten Genius, zwar hinreichend befähiget war, Großes zu thun für britiſche Kunſt: dennoch aber, nachgebend der Liebhaberei und buhlend um den Beifall des Nichtkenners, auch wohl aus ſchnöder Gewinnſucht das Gekünſtelte und Schmiegſame dem Einfachedlem und Gehaltenem vorziehend, jene von ihrer wahren Beſtimmung abzuleiten beſchäftiget war. Es war dieſes Franz Bartolozzi, ein Florentiner, geboren i. J. 1730. In ſeinem Vaterlande durch

Geist und Technik noch sehr jugendlich zu den schönsten Erwartungen berechtigend, landet er in England, ein fester Zeichner, gebietend mit gleicher Gewalt über Grabstichel und Nadel und beide in Einen Guß verschmelzend wie kaum Einer, glücklich in der Erfindung, eindringend in den Geist des Originales, mit einer Combinationsgabe, die jede Auslassung zu ergänzen, jede flüchtige Andeutung auszuführen versteht, voll des geläutertsten Geschmacks: allein doch nicht hinlänglich durchdrungen von der rücksichtsfreien, keiner Gegenwart gehorchenden, selbstständigen Bestimmung seiner Kunst. Und eben dieses war es, welches verschuldete, daß Bartolozzi so willig, und oft geflissentlich, einer Weichheit sich hingab, wodurch er den reinen Zweck dem Beschauer entfremdete, und den würdevollen Grabstichel und die Nadel so bald und so entschieden gegen die seines Genius nicht würdige punctirte Manier vertauschte. — Denn gerade, als Bartolozzi noch nicht lange sich in London sah, geschah (um 1760) durch den Holländer Bylaert die Erfindung jener Stechweise des Punctenstichs. Bartolozzi, vielleicht auch aus Hang zu dem Neuen, ergriff die Manier mit seinem Feuergeiste, erschuf in derselben wesentliche Verbesserungen, begann sie mit Wärme zu üben, und ließ aus ihr eine Menge schöner Blätter hervorgehn. — Da diese Stechweise an einem Bartolozzi einen Vertreter fand, griff sie um sich, und alle ernstere Stecharten sahen sich in der Gefahr, von ihr verdrängt zu werden. Bartolozzi häufte Bestellungen in Fülle und den Ruhm bei Vielen, der Erfinder gewesen zu sein von der neuen Stechart. Man nannte sie die englische, und so heißt sie noch jetzt.

Um diese Zeit kehrte Strange aus Frankreich zurück, eng befreundet nur dem Grabstichel und der Nadel, sowie dem in edeler Einfalt sich gebenden Gegenstande,

Doch, zu einschmeichelnd hatte Bartolozzi's Manier, noch durch eine Anzahl von Schülern unterstützt, gewirkt: und den Bildern ihres wackeren Landsmanns gewinnen die Engländer keinen Geschmack ab.

Strange geht jetzt zum zweiten Male aus England, um in Italien noch für größeren Widerstand zu erstarken, welchen er, wiedergekommen, in seinem Vaterlande erfahren sollte. In Italien wendet er Zeit und Gemüth auf das Zeichnen anerkannter, reiner, großartiger Muster; und mit dem eingesammelten Schatze an Umrissen, sowie ausgestattet mit einer reichhaltigen Technik, landet Strange zum zweiten Male am heimathlichen Boden. — Fünf Jahre war er jetzt abwesend gewesen. Noch immer fröhnte Bartolozzi dem Geschmack und der Geschmack dem Bartolozzi. Der berühmte Benjamin West hatte seine Staffelei in London aufgerichtet und Alles schaulete nach seinen Gemälden voll von theatralischer Anordnung und Composition. Nicht unwürdige Jünger der Kunst gebrauchen Grabstichel und Nadel, um West'sche Bilder zu verbreiten: ein Johann Hall z. B. und der Franzos Simon Franz Ravenet, seit 1745 in England heimisch. Noch gehen Mac-Ardell's und Fry's meisterhaft geschabte Blätter von Hand zu Hand. Der Stecher Ignazius Spilsbury, geb. um 1730, fängt an kleine Blätter herauszugeben, die fast mit Worlidge's Meisterschaft blos mit der trockenen, kalten Nadel gearbeitet sind. — Welche schwere Aufgabe jetzt für unseren Strange, durch die ihm so engverwandt gewordene, ernstgehaltene Stechweise für seine einzeln und natürlich-wahr dahingestellten Gestalten die Gunst des vielbeschäftigten Briten zu erringen! — Einigermaßen mußte er schon den überhand genommenen Manieren und Weisen nachgeben: doch wußte er sie geschickt

zu mildern und glücklich die Mitte zwischen den rauh-kühnen Schraffirungen und der verzärtelnden Weichheit der Puncte dadurch zu treffen, daß er sich kurzer, nur mit Puncten abwechselnder Striche bediente, welche er in Reihen gleich Schraffirlagen zog, und namentlich die Carnation in jener reizenden Geschmeidigkeit der Morbidezza gab, ohne darum doch in das Weichliche zu verfallen. Daher hat Keiner Tizian'sche Gemälde getroffener in Kupfer nachgebildet, als Strange. Es trug der in der Kunst fertige, im Geschmack geläuterte, sinnvolle Künstler Verlangen, seinen Landsleuten sich durch den Kupferstich anzuempfehlen jener fast schattenlosen, ganz im Licht erscheinenden, nur durch kältere und wärmere Farben gerundeten Mädchengestalt in der florentiner Gallerie, des Meisterwerkes des Tizian; — wohl die schwierigste Aufgabe für den Kupferstecher, der doch zur Rundung seiner Körper der Schatten bedarf! Und der Meister löfete seine Aufgabe wunderbar; indem das Auge, den Reihen von in einander schmelzenden Puncten und Strichen folgend, die reizenden Formen umkreist und auf den Rändungen des lieblichen Körpers sich zu wiegen glaubt. Dieses Schwellen und Wogen verrinnender Linien bringt die Wirkung wechselnder Farbennuancen und die Harmonie eines vollkommen beleuchteten Gegenstandes hervor. Doch, wie er die mädchenhaften Schönheiten jener Florentinerin, dann das Ebenmaß der Formen einer Danae gestaltete: so erfaßte Strange auch das Edele und Erhabene Raphael'scher Bilder mit dem Geiste fast eines Mark-Antonio, dessen, welcher in so hochbegünstigter Zeit und mit dem Raphael selbst lebte. Aber auch, wo es hauptsächlich auf technische Fertigkeit ankam, bei Portraiten, zeigte sich Strange als ein Meister. — Und durch solche Leistungen gelang es unserem Künstler, den Geschmack seiner

Landsleute zu bezwingen, ihnen Achtsamkeit für sich abzuringen, und die Gemüther derselben zu sich empor zu heben.

Außer allen diesen Verdiensten hat Strange noch das, in Anderen Talente geweckt und auch Anderen Bahn gebrochen zu haben. Ein Johann Keyse Sherwin, geb. um 1746; und nach diesem Jakob Heath und Karl Heath, hätten wohl, ohne Strange, nicht aufzukommen vermocht gegen die Verweichlichungen Bartolozzi's und die widerstrebenden Manieren des, zwar achtungswerthen, Sharp.

Schon oben bemerkten wir, daß die britischen Kupferstecher durch ihre Maler veranlaßt wurden, eine erkünstelte Kühnheit zu zeigen. Dies Urtheil gilt nicht minder von den Leistungen Wilhelm Sharp's, geb. zu London 1746. Sein Umgang mit West und die Arbeiten nach britischen Malern verführeten ihn, jezuweilen auf Kosten der Wahrheit die hervortretendste Schraffire anzubringen. Weil aber Bartolozzi sein Lehrer gewesen, so war ihm doch Sinn für das Zarte und Achtsamkeit auf die Form eingeflößt. Jenes Nationelle und dieses Erworbene bewirkten nun, daß es seinen Stichen nicht selten an dem rechten inneren Einklange fehlt und neben der richtigen Weiche des einen Gegenstands der andere sich in auffallender Rauhheit hervorhebt. Sharp hat allein in Portraiten Untadelhaftes geleistet.

Strange starb i. J. 1792 zu London, nachdem er noch in den Siebzigen seines Jahrhunderts die ausgezeichneten Schabkunstarbeiten hatte hervorgehen sehn des Wilhelm Pether, zugleich Maler; ferner der Kupferstecher: Johannes Dixon, Benjamin Green, Thomas Watson und Jakob Watson, jene theils in Portraiten bestehend und theils in historischen Sachen. Die beiden Stecher: Valentin Green und Richard Earlom, Ersteren geb. zu London um 1737, Dieser werkthätig zu

London um 1760, erlangen in derselben Zeit den Ruhm, die größten Schabkünstler zu sein. — Keiner hat es in der schwarzen Kunst vermocht, wie Earlom Ausführlichkeiten mit solcher Reinheit und solcher Gefälligkeit zu bewerkstelligen. Durch ihn zuerst sah die Schabkunst sich mit geätzten Strichen und Puncten ergänzt, die die geistreich gehandhabte Nadel desselben mit dem Geschabten verwebte, und sie erlangte dadurch Kraft und sichre Bestimmtheit. Seine Platten mit einer höchst engzähnigen Wiege bereitend, erzielte er in den dunkelen Stellen den lieblichsten Sammet.

Auch die Stecher Wynne Ryland und Thomas Burke halten den Ruhm der britischen Punctirstecher aufrecht. — Ersterer, geb. 1732 zu London, studirt das Zeichnen bei dem Maler F. Boucher zu Paris, vervollkommnet sich unter le Bas in der Radirung, und, zurückgekommen nach London, erfaßt derselbe die durch Bartolozzi eingeführte und in Aufnahme gebrachte Punctirweise, sie mit lobenswerthem Genie bis zu einer ausnehmend zarten Vollendung steigernd. Blätter desselben sehen sich mit bunten Farben gedruckt und so den feinsten Miniaturmalereien nahe gebracht. Er starb zu London i. J. 1783. — Der Zweite, mit dem Punctenstiche die richtigste Zeichnung vermählend, blühet zu London i. d. Jahren 1770 bis 1780.

Die geschiedene Prestel, in Nürnberg geboren und seit 1786 in London, (wir besprachen sie schon in der Schule der Teutschen), empfiehlt den Briten durch eine Anzahl wackerer Blätter die le Prince'sche Tuschart. — Katharina Prestel starb zu London 1794.

Wieder einen sehr braven Landschaftenstecher zählen die Engländer im Samuel Middiman, um 1748 geboren; und tüchtige Stützen erblickt ihre Schule in den

Stechern: Jakob Fittler, 1758 in London geboren, und Johannes Scott, sehr lobenswerth als Zeichner, Johann Burnet, obgleich Maler (man könnte ihn den Tenier der Briten nennen) fördert unsere Kunst in trefflicher Weise; und Raimbach, Byrne, Mason machen sich genannt.

Unternommene Prachtwerke wecken zur Regsamkeit unter den Stechern. Aber während auf der einen Seite eine bis zum Uebertriebenen gesteigerte Zierlichkeit, die an Geleckt-heit gränzt, und eine fast bis zur Kunststückmacherei es treibende Kunstfertigkeit bemerkbar werden: findet man auf der anderen, besonders bei den dort immer so beliebten Blättern in Schwarzkunst, eine theilweise Vernachlässi-gung und ein Haschen nach Effect.

Im Jahr 1812 stehen die britischen Künstler am Sarg des Bartolozzi.

Aber welcher in den neuesten Jahren vor Allen die Aufmerksamkeit fesselt und als Gewalthaber gilt in der engli-schen Kupferstecherschule, ist: Holloway. — Thomas Holloway neigt sich mehr zu Sharp's Manier; doch trägt er Sorge, diesen zu mildern, und befleißiget sich mit Umsicht der Harmonie in den Theilen. Er ist es, welcher, Raphael's Cartons zu den Tapeten im Stiche liefernd, das Nationale des britischen Kupferstechers überzeugend vor Augen rückt, des britischen Künstlers, welcher gewohnt ist, das in Sujet und Technik erdenkbar Schwierigste freiwillig sich aufzuerlegen, welchem Mechanismus doch immer das Höchste bleibt, und der entschlossen beginnt und hart-näckig zu Ende führt.

Darum wird in der Mechanik unsrer Kunst keine andere Nation die Engländer übertreffen; aber zur edelen Weihe eines entrückten Gedankens, in Bild gekleidet, wird kaum

je ein Volke sich zu stimmen vermögen. — Das jedoch eben, was dem Gedanken Gestaltung verleiht, dürfte jetzt bei den Briten die Staffel erklimmt haben; und wir wollen von britischer Kupferstechkunst hoffen, daß sie die nach England gebrachten herrlichen Antiken aus dem Zusammenguß der Form, des Tons und der Technik in Reinheit sich wiederspiegeln lasse. — Wie willkommen übrigens der Individualität des britischen Kupferstechers die neue Erfindung der Stahlstechkunst gekommen, mit welcher Beflissenheit sich diese von ihnen behandelt sehe: davon zeugen die Productionen, welche England umhersendet. Hier aber interessirt uns nur das, was unter der Kupfer-Platte hervorgeht.

Und wir schließen, die Bekannteren der derzeitigen britischen Kupferstecher nennend in: Dean, Goodall und T. Landseer, Brandard, Quilley und G. S. Lukas, Giller und W. Daniell, Webb und W. R. Smith, Moses und Bishop, C. G. Lewis und F. C. Lewis, Hicks, Radcliffe und Higham, Duncan, Phillips und Rove, J. Conny, Allen, Skeldon, Varrall, Bromley und Hernot, J. W. Giles und Wright, Swan, Ralph und Forden, J. Cochran und Jeavons, Busby, Fisher und W. J. Cooke, Woolnoth und Thompson, W. Finden u. E. Finden, Doo, Cousins, Freeman, Willmore, Miller, Raddon, J. Neele und Redaway.

Bemerken wir auch, daß die Kunst, Kupferstiche auf allerlei irdene Gefäße, Fayance, Porzellan u. dergl. zu drucken und einzubrennen, eine Erfindung der Engländer ist.

Wenn endlich nach Spanien, Dänemark, Rußland und anderswohin die Kupferstechkunst gekommen ist und diesen Ländern Kupferstecher erblühet sind: so hat bis

jetzt jene daselbst nichts Wesentliches erfahren, und Keiner gelangte noch von diesen zu einer solchen Wichtigkeit, daß er einzugreifen vermocht hätte in das innere Triebwerk und den Gang der Kupferstechkunst.

Die Kupferstechkunst auf ihrer jetzigen Stufe.

Die Kupferstechkunst auf der Stufe, auf welche sie durch diejenigen, die sie übten und ausbildeten, gestellt worden ist, macht heut zu Tage an ihren Meister die Anfoderung: daß derselbe die mechanischen Mittel seiner Kunst völlig in der Gewalt habe und in die Geheimnisse der Zeichnenkunst eingeweihet sei; daß er ferner den auf einer Fläche abzubildenden Gegenstand in seinen feinsten Theilen verstehe und nicht kalte, leere Darstellung der bloßen Formen, Lichter und Schatten (Töne): sondern eine Darstellung liefere, in welcher der eigenthümliche Charakter des Gegenstandes frei und leicht aufgefaßt, das rauhe, glänzende oder matte Gewand desselben wiedergegeben, ja sogar die ihm zugehörende Farbe angedeutet (Tinten) sich befindet.

Man giebt den Namen: Kupferstecher, in strengem Verstande nur demjenigen Künstler, welcher vornehmlich mit dem Grabstichel arbeitet; und nennt dann den, welcher die Kupferplatte durch die Radirnadel behandelt und mittels der Aetzung zurichtet: Kupferätzer. Gewöhnlich aber begreift man unter Kupferstecher zugleich auch den Kupferätzer oder Radirer; und dies ist der Grund, weshalb auch der Coloriſt nicht selten in die Rubrik der Kupferstechkünstler gethan wird. Das Aetzen ist eine Kunst, die jeder gute Zeichner ohne Anleitung eines Mei-

ſtens bald zu erlernen vermag und von jedem Maler leichtlich nebenbei ergriffen werden kann; aber die Kunſt des Grabſtichels erfordert weit größere Uebung und würde ohne Anleitung ſchwerlich ſo zu erlernen ſein, wie die ausgezeichneten Meiſter dieſelbe beſitzen.

Die erſten Studia, ſowohl die ſich auf die Theorie beziehn als auch diejenigen der Praxis, hat der Kupferſtecher mit allen andern zeichnenden Künſtlern gemein. Er ſoll ein ſo guter Zeichner ſein, als der Maler. Nicht blos deswegen, damit er im Stande ſei, den Gegenſtand, welchen er ſtechen will, vorher niederzuzeichnen, — denn die Zeichnung könnte er ſich allenfalls von einem Zweiten beſorgen laſſen: ſondern hauptſächlich, damit er in Ausführung der Zeichnung unbeängſtiget und frei verfahren könne. Beſonders iſt ihm derjenige Theil der Zeichnenkunſt nöthig, welcher die Haltung, Licht und Schatten, Farbenandeutung und den Ausdruck des Charakters des darzuſtellenden Gegenſtandes betrifft. Eben dieſes iſt etwas Weſentliches zu ſeiner Kunſt. Da es aber einen Haupttheil der ausgeübten Kupferſtechkunſt bildet, nach Gemälden zu arbeiten und die ausgezeichneten Werke des Pinſels nachzuahmen: ſo muß der künftige Kupferſtecher ſich fleißig im Zeichnen nach Gemälden üben, damit er lerne, das Charakteriſtiſche von der Behandlung des Malers auszudrücken. Ja es würde ihm nicht anders als vortheilhaft ſein, wenn er ſich auch im Malen übte: denn nur ein Maler gewahrt und deutet an dem Gemälde jeden Pinſelſtrich. Die Führung des Inſtruments auf dem Kupfer iſt nicht der größeſte Theil der Kupferſtechkunſt; ein Maler, der ein großer Zeichner iſt, kann den Kupferſtecher um faſt drei Viertheile ſeiner Kunſt ausbilden. Das ihm fehlende Viertel giebt ihm hernach der Kupferſtecher und

die Uebung. Doch während der Zeit schon, daß der künftige Stecher sich im Zeichnen oder gar Malen übt, kann er auch die ersten Anfänge mit dem Grabstichel unternehmen, um sich eine feste Hand und einen freien Stich anzugewöhnen und das Erlernen aller Arten der geraden und krummen, schwächeren und stärkeren Striche, aller Schraffirungen, aller Gattungen des tiefen und flachen, des harten und weichen Stichs — des Alphabetes gleichsam der Kupferstechkunst — damit zu verbinden.

Schwarze Puncte nur und Striche sind es, womit der Kupferstecher seine Aufgabe zu lösen hat, und nur wirkliches Talent vermag mit diesem Wenigen Erfreuliches und Großes auszurichten, und namentlich die glänzende Politur des Metalls, die Durchsichtigkeit und den Schimmer des Glases, das glatte und dabei doch weiche Wesen des Nackenden am menschlichen Körper, die Mannigfaltigkeit der verschiedenen, seidenen, wollenen, Gewänder, sodann Luft, Wolken, Gewässer, Erde, ferner alle Arten der Thiere und der Bäume — Jedes in seinem wahren Charakter, und doch ohne Farbenschmelz, erscheinen zu machen.

Denen aber, welche all den aufgezählten Anfoderungen entsprachen und in ächter Genialität zu neuen berechtigten, wand auch die achtsame Mitwelt Kränze des Ruhms und der Erkennung, die eine gerechte Nachwelt in immer lebendiger Frische bewahret hat und bewahrt.

Geographische und hydrographische Kupferstechkunst.

Auch der Erdbeschreibung und den Verzeichnungen der Erd- und der Meeresfläche oder einzelner Theile derselben hat die Kupferstecherei ihren Grabstichel geliehen, und es

hat sich dadurch ein Zweig gebildet der Kupferstechkunst, die geographische und hydrographische genannt.

Als die ersten durch Kupferstich bewerkstelligten Landkarten sehen wir i. J. 1478 26 dergleichen für die zu Rom gedruckte Geographie des Ptolemäus erscheinen, und eben dieselben zum zweiten Male für eine andere Auflage des Ptolemäus, die zu Bologna i. J. 1492 (nicht 1462, ob man es schon dem Werke so vorgedruckt hat) veranstaltet wurde. Eben so kommt i. J. 1488 zu Lyon ein Buch heraus mit Kupferstichen, Landkarten und Seekarten. Der Titel ist. Des saints peregrinations de Jherusalem et des environs et des lieux prochains. Der Verfasser des Buches ist: Nicolaus le Huen, Religieux du mont Carmel. Das Buch ward zu Lyon gedruckt von: Jacques Heremberck.

Melchior Tavernier, aus Antwerpen gebürtig, als Kupferstecher und Kunsthändler in Paris ansässig, wo er königl. Kupferdrucker wird, verbreitet um 1575 Landkarten in Anzahl, die er durch den Grabstichel verfertiget.

Bis in die neue Zeit jedoch boten die Karten, wie überhaupt, so auch in Hinsicht auf ihre Bewerkstelligung durch den Kupferstich, nur ein wenig befriedigendes Bild dar. Erst seit Karl Jäck in dem letzten Jahrzehend des vorigen Jahrhunderts in der Anwendung des Grabstichels auf Karten rühmlich auftrat, sowie seit Homann, hat sich dieser Zweig der Kupferstechkunst zu einem eben so zweckmäßigen, als schönen und wissenschaftlich erweiterten herausgebildet. Sehr hat auf dessen Gedeihen Lehmann durch seine Theorie der Situationszeichnung eingewirkt und Grundsätze aufgestellt, die man vorher kaum ahnete. Aus seiner Schule ging Bach hervor, ein Meister in der Darstellung des Terrains. In Berlin beschäftigte

die Schroppsche Handlung eine Anzahl Künstler dieses Faches, und förderte wesentlich. Den Schlußstein aber auf die gute Ausführung legte der berliner Kupferdrucker Hampe.

Die Hauptfoderungen, welche man nunmehr an den Stich der Landkarten macht, deren sorgfältige Befolgung aber größtentheils von dem anzuwendenden Maßstabe abhängt, bestehen in folgenden: 1) Genaue Angabe des Steigens und Fallens des Terrains; 2) charakteristische Bezeichnung des Wassersystems eines Landes; 3) Horizontaldarstellung (nicht wie früher perspectivische) aller Gebäude und Bauwerke; 4) abstufende Angabe der Landes-, Provinz- und Districtsgränzen; 5) gefällige, und doch dabei sich auszeichnende Auftragung von Wäldern, Bergen, Straßen u. dergl.; endlich: 6) die Anwendung einer gut lesbaren und nach gewissen Abstufungen geordneten Schrift, welche die übrigen auf der Karte angegebenen Gegenstände nicht in ihrem nöthigen Raume beeinträchtiget.

In der neuesten Zeit ist in Betreff dieses Gegenstandes Vieles geleistet worden, und Kupferstecher fast aller ausgebildeteren Nationen wetteifern, um die Bedingungen des guten Stichs einer Karte zu erfüllen. Wir nennen als solche, die in den letzten Jahren ihre Meisterschaft in diesem Theile der Kunst dargethan haben,

Zuerst bei den Teutschen: K. Kolbe und Professor Mare, H. Brose und P. Schmidt den Vater, A. Schmidt den Sohn und W. Jäck, K. Jättnig den Vater und K. Jättnig den Sohn, Franz, Richter, Kliewer und Bimbé, Bach u. Leutemann, K. Stein und Müller, Seitz, Schleich und Knittel, Felsing und Bürk, Kindermann, Güssefeld, Mollo, Sotzmann, Reichard, Streit.

Dann bei den Franzosen: d'Anville und Piquet, Barbier und Delisle, Tardieu, Pellicier, Aubert. — Den pariser Künstlern kommt besonders noch zu statten, daß bei ihnen die Einrichtung der Theilung der einzelnen Arbeiten getroffen ist; der Eine sticht Situation, der Andere Schrift, ein Dritter hat das Linearwesen zum Gegenstande seiner Arbeit. Dadurch lernt Jeder, wenn er auch auf diese Weise für sich nur eine einseitige Kunstfertigkeit erwirbt, zum Gewinn der Sache den ihm übergebenen Bereich zu einer ungewöhnlichen Vollkommenheit ausbilden. Und bei allem dem darf man den pariser Künstlern nicht vorwerfen, daß ihren Karten ein schöner Einklang fehle. Wohl aber ist auch nirgend die Kupferdruckerei zu der Ausbildung gediehen, wie in Paris, wodurch dem Kupferstecher die Genugthuung wird, den Fleiß und die Zierlichkeit, welche er auf sein Werk verwendet hat, im Drucke treu und mit möglichster Eleganz wiedergegeben zu sehn.

Die Engländer liefern treffliche Karten, Musterblätter für die Chalkographie, durch londoner Künstler, die sich einander dabei, wie die pariser, in die Hände arbeiten. Wir nennen Jeffery und Arrowsmith (st. 1823).

Von noch anderen Ausländern aber zeichnen wir aus: Rizzi Zannoni, Arrel, Lapie und Bugge.

Selbst Rußland leistet in diesem Zweige der Kupferstechkunst nicht Unerhebliches, und hat für dessen Gedeihen durch ein eigenes Corps geograph. Kupferstecher bei dem sogenannten Kartendepot in Petersburg gesorgt.

Die Stahlstechkunst.

Die durch ein vierthalbhundertjähriges reiches Wachsthum ergiebige und ehrwürdige, bis auf unsere Tage in stolzer Höhe prangende Kunst in Kupfer zu stechen hat in dem zuletztvergangenen Jahrzehend einen Zweig getrieben, dessen jugendliche Frische uns mit den schönsten Früchten überrascht. Wir meinen die Stahlstechkunst oder Siderographie.

Die Erfindung der Kunst, in Stahl zu stechen, ist von den Engländern i. J. 1820 gemacht worden; wesentliche Verdienste dabei gebühren dem Kupferstecher Charles Heath. — Und fürwahr, es bedurfte des britischen Erfindungsgeistes sowie britischer Beharrlichkeit, um das so harte, spröde Material des Stahls der Radirnadel und dem Grabstichel zu unterwerfen und ihm schon kurz nach den ersten Versuchen recht wohlausgeführte Gravirungen zuzufügen!

Der Continent bewunderte, was ihm aus jenem neugeschaffnen Gebiete zeichnender Kunst vom großen Inselstaate zugesendet ward; er forschte nach dem Verfahren bei der Sache: allein die, zum Theil durch Eifersucht und Sorge für den eigenen Gewinn, zum Theil auch wohl durch erlaubten Künstlerstolz motivirte, Verschlossenheit des Briten ließ anfänglich jede Frage unbeantwortet. Als im Verlauf der Zeit die junge Kunst in den Besitz Mehrer — immer aber nur jenseit des Canals — gelangte, und ihre Erzeugnisse sich immer ausgebildeter und überraschender

Einwirkung des Feuers ertödtet und kein Schmelzen befürchten läßt. — Einzelne Künstler behaupten, durch einen Umwurf von Excrementen den besten Erfolg erzielt zu haben. — Durch die Cämentation geschieht für einige Zeit das Entkohlen des Stahls — er wird decarboniſirt, der Gußstahl dadurch in reines Eisen verwandelt, die Stahlplatte, wenigstens auf der Oberfläche, ganz weich.

Hierauf läßt man das Ganze nach und nach erkalten, und die Platte verstattet alsdann sehr leicht Politur.

Das Poliren geschieht auf dieselbe Weise, wie bei einer Kupferplatte; nur darf die Politur einer Stahlplatte nicht so weit zum Glanz getrieben werden.

Hätte sich während der Cämentirung der Stechstahl dennoch geworfen, so muß er mittels eines hölzernen Hammers wieder gerade gerichtet werden; wobei jedoch zu merken ist, daß die Schläge nur mit mäßiger Kraft und möglichst gleicher Stärke geschehen dürfen: damit die Platte nicht von Neuem spröde oder strichweis hart wird.

Ehe nunmehr der Grund aufgetragen werden kann, muß der Stahl sorgfältig noch mit Terpentin gesäubert werden, nicht aber mit abgeschlämmter Kreide, wie zuweilen bei der Präparation der Kupferplatten.

Während des Grundirens — der Grundfirniß ist derselbe, wie bei dem Kupfer — darf der Stahl nicht so stark erwärmt werden, als das Kupfer; bei einer zu hohen Temperatur wird der Grund zersetzt und es entstehen kleine Luftblasen, oder er verdunstet theilweise unter leichtem Rauchen von der Oberfläche der Platte. Wäre auch nur etwas von diesem Beiden bemerkt worden, so muß ein neuer Grund aufgesetzt werden. — Man kann auch, anstatt den Grundfirniß aufzuschmelzen, denselben in Terpentinspiritus auflösen, und nachdem man — behufs des

schwarzen Färbung des Grundes — etwas von gebranntem Kienruße hinzugesetzt hat, ihn mit einem Pinsel über die nur schwach erwärmte Platte gleichmäßig verbreiten. — Der Grund werde auf Stahl etwas dicker aufgetragen, als auf das Kupfer.

Jetzt geschieht — sie müßte denn durch die ebenerwähnte Art Grundirungsmethode schon bewerkstelliget sein — die Färbung wie bei dem Kupferstich, und hierauf die Zeichnung — es wird kalkirt.

Nun schreitet man zur Radirung, im Wesentlichen wie bei dem Kupfer; nur sorge man dafür, daß die Radirnadel gehörig in die Oberfläche des Stahles eindringe und sich die Feuchtigkeit des Athems nicht in die Striche niederschlage: weil dann die Linien rosten und die Säure nur unvollkommen ätzt.

Ist die Platte zum Aetzen bereit, so folgt [illegible] ein Hauptbestandtheil der Siderographie, nämlich das [illegible] struum. Menstruum aber nennen die Chemiker [illegible] flüssigen Körper, dessen Theile sich mit den Theilen eines festen Körpers nach und nach so verbinden oder vereinigen, daß der feste Körper endlich ganz in dem flüssigen verschwindet oder sich auflöst. Uns ist es das Aetzwasser oder das Aetzmittel.

Ein in jedem Betracht entsprechendes Menstruum zu besitzen, war vom Anbeginn das Trachten eines jeden Stahlstechers, sowie dessen Erfindung die Aufgabe aller nachdenkenden Siderographen gewesen ist.

So empfahl der Engländer Warren als bestes Aetzmittel auf Stahl: 1 Loth krystallisirtes salpetersaures Kupfer in 1¼ Pinte (die Pinte macht, genau berechnet, ½ der leipzig. Kanne) destillirten Wassers aufgelöst, und dieser Auflösung einige Tropfen Salpetersäure hinzugesetzt. —

Dieſes Mittel ätzt allerdings tiefer und reiner, als bloße Salpeterſäure. Watren fand im Allgemeinen bei ſeinem Menſtruum 2 Minuten zu einem Umriſſe hinreichend, wenn derſelbe nicht beſonders ſtark ausfallen ſollte; der Mittelton wurde in ungefähr 10 Minuten fertig; der dunkelſte Schatten bedurfte 40 Minuten.

Es war jedoch der Brite Edmund Turrell, welcher gegen das Ende d. J. 1825 ein Menſtruum entdeckte, welches den Stahl eben ſo leicht als ſicher angreift und zugleich eine ſchöne, reine und tiefe Linie hervorbringt. Turrell erhielt für ſein nützliches Verfahren, das Reſultat einer großen Menge wohlberechneter Verſuche, von dem londoner Vereine für Künſte die große goldene Medaille. Folgendes iſt die zuſammengeſetzte Aetzflüſſigkeit Turrell's: Nimm 4 Maaßtheile Eſſigſäure und 1 Theil Alkohol oder [illegible] Weingeiſt, miſche beide Flüſſigkeiten unter einander und ſchüttele ſie gelinde ½ Minute lang; dann ſetze 1 Theil reine Salpeterſäure zu, und iſt auch dieſe innig vermiſcht, ſo kann man das Menſtruum auf die radirte Stahlplatte gießen. — Dieſes Mittel hält das Oxyd des Metalls (den Metallkalk) in vollſtändiger Auflöſung, ſo daß ſämmtliche Linien ſchön glänzend erſcheinen und auch ſo bleiben, bis das Aetzen vollendet iſt. Sehr ſchwache Tinten ſind in 1½ Minute gräthig, und ein beträchtlicher Grad von Farbe wird in ungefähr 15 Minuten hervorgebracht. — Wenn dieſe Miſchung von der Platte abgegoſſen iſt, muß letztere mit 1 Theile Alkohol und 4 Theilen Waſſer abgewaſchen werden. — Die Grundirung der Platte muß, bevor Turrell's Menſtruum angewendet wird, mit Asphalt, in weſentlichem Terpentinöl aufgelöſt, ſo daß dieſer gut aus einem Haarpinſel fließt, bewirkt werden. — Bei Verfertigung des Aetzmittels kommt viel auf die Reinheit

der Oxydtheile an. — M. vergl.: „Transactions of the Society of Arts.“ Vol. XIII. p. 37 sq. — Wahr ist es dagegen, daß die Anwendung des Turrell'schen Menstruum auf einem nur etwas zu weichen Grunde, oder wenn der Firniß nicht ganz gehörig trocken war, Schwierigkeiten und Gefahr mit sich bringt; wahr, daß die Composition überhaupt leicht den Grund angreift, ja selbst zuweilen die Oberfläche der Platte zerfrißt.

Die goldene Isismedaille verdiente sich aber i. J. 1827 durch ein noch in höherem Grade verbessertes Menstruum und Aetzverfahren der Engländer W. Cooke. — Ist nämlich die Platte bis zum Aetzen fertig, so verfähret man folgendermaßen: Man vermischt unter sanftem Schütteln 6 Theile Essigsäure und 1 Theil Salpetersäure, und trägt diese Mischung auf. Da dieselbe sehr schnell wirkt, so darf sie nicht länger als ½ Minute auf der Platte stehn, worauf man diese mit Wasser rein auswäscht und nicht etwa auf oder dicht an dem Ofen, sondern an einem mäßig warmen Orte trocknen läßt. Die leichten Töne decke man mit braunschwarzem, schwarzem Firniß. Sodann gießt man, um das Oxyd aus den Strichen zu waschen, eine Mischung von 6 Theilen Wasser und 1 Theile salpetriger Säure auf die Platte. Nach 2, 3 Secunden wird diese Mischung abgegossen, und sofort das frühere scharfe Menstruum wieder aufgesetzt. Eben so verfähret man bei allen übrigen Tönen.

Zur Aetzung sehr bedeutend weicher Stahlplatten schlägt Cooke folgende Mischung vor: 3 Unzen warmes Wasser, 4 Gran Weinsteinsäure, 4 Tropfen Salpeter- oder Schwefelsäure, 1 Drachme Aetzsublimat.

So oft nun ein Ton geätzt worden ist, übergebe man accurat die Platte mit einem Kameelhaarpinsel, damit kein Oxyd sich niederschlagen könne.

Das Nachätzen (Retouchiren) geschieht, indem man ein sauberes Läppchen in sehr verdünnte Salpetersäure — ein Paar Tropfen salpetriger Säure in 4 Unzen Wasser, so daß dieses scharf sauer schmeckt — taucht und über die nachzuätzenden Stellen führt, bis diese matt werden. Dann reiniget man die Platte wieder auf die oben angegebene Weise.

Bei'm Bedecken darf man das Tupfen mit dem Bäuschchen nur wenig anwenden, weil man sonst den Firniß leicht wieder mit fortnimmt.

Da es bei'm Aetzen vorzüglich darauf ankömmt, daß man das Menstruum genau die richtige Zeit einwirken lasse: so muß man alle hellen Töne in jeder Minute nach dem ersten Aetzen untersuchen; wogegen dies bei den dunkleren Tönen nicht nöthig ist.

Auch eine neue und sich als sehr zweckdienlich erweisende Methode theilen wir mit, wie man den Himmel oder andere Töne verwäscht. Als deren Erfinder, oder doch Verbreiter, rühmen wir ebenfalls den Engländer W. Cooke. — Man stellt die Platte mittels eines mehr oder weniger angetriebenen Keils schräg, und gießt bei'm Nachätzen die Säure in einen gläsernen Trichter, in dessen Röhre sich ein Stab befindet, der durch eine Schnur und einen Ring in der senkrechten Lage gehalten wird. Zuerst läßt man die Säure auf den dunkelsten Theil fallen und je nach der Tiefe des Tons schneller oder langsamer tröpfeln, was man mittels des Stabes bewirkt, indem man der Säure zugleich eine zitternde Bewegung giebt, bis sie über dem ganzen Himmel schwimmt. Bei diesem Verfahren braucht man nicht, wie nach der alten Manier, das Aetzmittel mit der Feder zu wischen; wobei gewöhnlich, wegen der Schärfe des Menstruums, nach dem Abnehmen des Grundes

Streifen in den Tönen sichtbar werden. — M. vergl. überhaupt: „Transactions of the Society of Arts.“ Vol. XLIV., und das zu Weimar erscheinende Zeitblatt: „Der Handwerker und Künstler Fortschritte und Muster,“ Jahrg. 1827. Bd. II. Nr. 13., wo man zugleich eine Abbildung des gläsernen Trichters findet.

Das Aetzwasser darf nie höher, als $\frac{1}{6}$ Zoll auf der Platte stehn: weil man sonst die Zeichnung nicht genau genug erkennen und beobachten kann.

Das Aetzen kann mit nicht genug Achtsamkeit, Vorsicht und Kenntniß geschehn. — Der ganze Prozeß des Aetzens und Nachätzens muß in einer Temperatur von wenigstens 60 Graden Fahrenheit vorgenommen werden; auch muß derselbe, wo möglich, an einem und demselben Tage vollendet sein — und dies gilt überhaupt von einer jeden der Aetzmethoden: indem die Striche über Nacht leicht durch den Sauerstoff der Luft oxydiren oder rosten, und deshalb das Menstruum Tags danach nicht mehr so sauber zu wirken vermag.

Nach völlig vollbrachter Aetzung wird der Grund mit einer scharfen Bürste und Terpentin abgenommen, das rückständige Oxyd aus den Strichen geschafft, — was bei den schwachen Tönen mit den Fingern geschehen kann, — und dann die Oberfläche der Platte, um den Grad zu beseitigen, mit ganz feinem Schmirgelpapier — Polirpapier — abgerieben, welches man vorher auf der Rückseite der Stahlplatte noch glätter wischte und ein wenig abnutzte. Je mehr dies Papier gebraucht ist, desto besser eignet es sich, um von den mit der Radirnadel aufgesetzten Tönen den Grad wegzunehmen.

Da Stahlplatten dem Rosten sehr leicht unterworfen sind, so muß man dieselben, wenn sie nach der Aetzung

mit dem Grabstichel beendigt werden sollen, mit einem Ueberzuge bedecken, welcher Rost nicht aufkommen läßt. Man pflegt sie daher theils zu erwärmen und mit reinem Fette — am liebsten Schöpsentalge — einzureiben; welches Verfahren indessen wegen der in jedem Fette enthaltenen Säure nicht ganz zu empfehlen ist: theils mit einer Auflösung von elastischem Harze, oder auch, was sehr sicher und leicht ist, mit zerschmolzenem Wachse zu überziehen. Hierauf giebt man ihnen ihren Platz entweder in einem trockenen Zimmer, oder in der Nähe des Ofens.

Endlich ist es Hauptsache, das, theils durch Kraft des Feuers, theils durch Hülfe der Chemie, auf einige Zeit weich und schmiegsam gemachte, ursprünglich so harte, allen Instrumenten widerstrebende Metall des Stahls, nachdem es durch die Hand des Siderographen gegangen ist, wieder zu dem Grad der vorigen Härte zurückzuführen. — Die beste Härtung der Stahlplatte geschieht durch erhitztes Olivenöl, in welchem der Stahl weder springt, noch sich wirft. In dem heißen Oele läßt man jedoch die Platte nur einige Minuten, nimmt sie wieder heraus, wirft sie sogleich in kaltes Wasser, und läßt sie in demselben bis zu ihrer völligen Abkühlung liegen. Am allerbesten ist es, wenn man anstatt des Wassers Queckſilber zum Härten gebraucht, wodurch der sonst entstehende graue Ueberzug des Stahls vermieden wird, und die Oberfläche der Platte mithin unentstellt bleibt.

Dies die Darlegung eines Kunstprozesses, dessen wesentlichste Einzelnheiten von der Mehrzahl der in dieser Kunst betheiligten Meister nicht allein der Kenntniß der übrigen Kunstgenossen, sondern mehr noch der des Publikums vorenthalten zu werden pflegen.

Wie der Mechanismus der Kupferstecherei, so hat sich

auch derjenige der Siderographie schon mit Maschinen bereichert; und eben so, wie es bei der Kupferstecherei der Fall war, so sind auch bei der Siderographie die Briten in dieser Beziehung vorangegangen. — Bereits vor einigen Jahren verfielen die Engländer auf die Methode einer vollkommenen Gegenprobe oder eines Wiederdrucks des Originals durch Stahlstechkunst. Man wendet dieselbe bei'm Stechen von Portraits nach Medaillen an. Mittels einer Maschine nämlich wird der Umriß und die Schattirung der Münze auf die Stahlplatte übergetragen, indem man einen sogenannten Fuß auf der Oberfläche der Münze hin und her bewegt und dadurch einen andern gleichmäßig in Bewegung setzt, welcher dieselben Linien in den Stahl schneidet; größere Gegenstände werden verkleinert übergetragen. Das Verfahren ist eben so einfach und sicher, als vorwärts bringend. — Seit einem Jahre haben auch die Franzosen eine genaue Bekanntschaft mit dieser Technik und diesem Prozeß beurkundet, und seit dem Frühjahr 1834 erzeugen sie durch eine mit der Benennung „Procédé de Mr. Collas“ belegten Methode Blätter, welche überraschen und Bewunderung erregen. Auch sie stellen meist Münzen, geschnittene Steine, Basreliefs und dergl. dar: Alles aber, neben der den Stahlstichen eigenen Reinheit, Schärfe und Zartheit, in dem versinnlichendsten metallischen Grau und einem eigenthümlichen Hautreliefstyle. Stich und Druck leitet der pariser Graveur Henriquet Dupont.

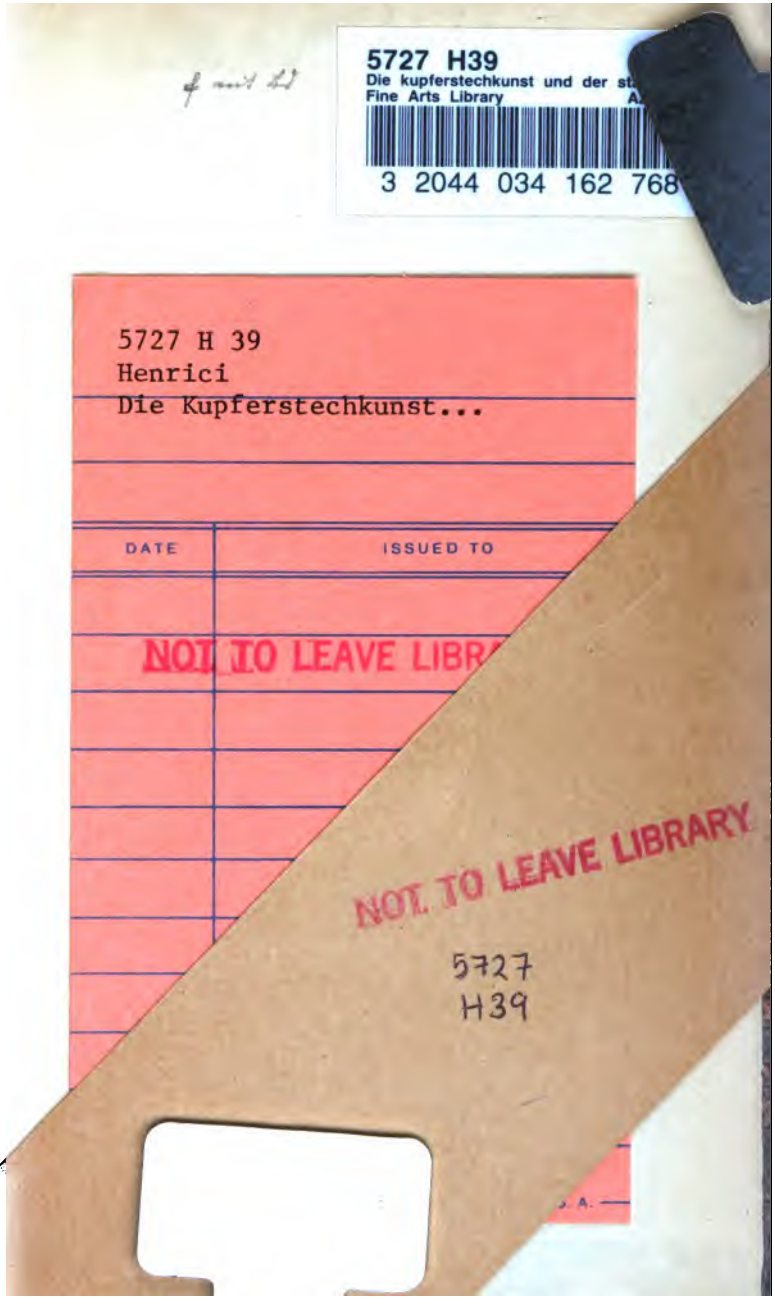
Auch wollen wir nicht unerwähnt lassen, daß die Engländer schon seit dem Herbst 1820 die Stahlstechkunst zur Verfertigung von Land- und Seekarten gebraucht haben.

Schließlich gedenken wir noch einer Vorrichtung und eines Verfahrens, um von einer gravirten Stahl-

platte mehre dergleichen zu gewinnen. Fast gleichzeitig mit derjenigen der Siderographie geschah schon die Erfindung auch dieses Mechanismus. — Es wird nämlich ein decarbonisirter Cylinder von Stahl in die Uebertragungspresse (transfer-press) eingeschoben und damit über die Gravirung der Originalstahlplatte hingefahren, wodurch sich die Vertiefungen derselben dem Cylinder erhaben aufdrücken, indem der Presse in der Peripherie des Cylinders eine schwingende Bewegung gegeben, und es dadurch möglich wird, daß sich immer eine neue Oberfläche zur Aufnahme des ganzen Stahlschnittes darbietet. Ist nun dieser Cylinder eben so, wie es früher mit der Platte geschehen, wieder gehärtet: so drückt man damit neuen, wiederum so zubereiteten Stahlplatten das ursprüngliche Bild der Originalplatte auf, und druckt sie wie gewöhnlich ab. Auf diese Weise können nacheinander so viele Cylinder zu Matrizen zugerichtet werden, daß man das Bild bis in's Unzählbare in immer gleicher Schärfe und Feinheit zu vervielfältigen vermag.

Berichtigungen.

S. 19	Z. 10	von unten:	aber auch ein Dritter; Lukas ꝛc.
— 94	— 11	— —	statt diesen l. deren;
— —		letzte Zeile	— einen l. einem;
— 108	— 5	von unten	— sind l. ist.
— 113	— 1, 19 u. 26.		st. Rubens l. Rubens's.


5727 H39
Die kupferstechkunst und der st
Fine Arts Library
3 2044 034 162 768
5727 H 39
Henrici
Die Kupferstechkunst...
DATE
ISSUED TO
NOT TO LEAVE LIBR
NOT TO LEAVE LIBRARY
5727
H39